

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”  
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU  
DEPARTAMENTUL TEATRU



CENTRUL DE CERCETARE  
„ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE“

# ***COLOCVII TEATRALE***

## **numărul 11**

Editura ARTES Iași  
- 2010 -

Colectivul de redacție:

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu – coordonator  
Conf. univ. dr. Anca Ciobotaru

Azeeva Irina, Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav, Rusia  
Borisov Viatcheslav, Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav, Rusia

Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu

Consultanți:

Prof. univ. dr. Natalia Dănăilă  
Prof. univ. dr. Constantin Paiu  
Prof. univ. dr. Florin Faifer  
Prof. univ. dr. asociat Ștefan Oprea

Tehnoredactare:

Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu

**ISSN 1584-4927**

Corectura aparține autorilor articolelor

Tipărit la Tipografia Editurii **Artes**  
Str.Horia, nr.7-9, Iasi  
Tel: 0232.261842  
[www.artesiasi.ro](http://www.artesiasi.ro)  
e-mail: [artes@arteiasi.ro](mailto:artes@arteiasi.ro)

**SPECTACOLUL ÎNTRE PRINCIPII ESTETICE  
ȘI PUBLIC**

**Semnificația valorii artistice pe piața culturală**

**ALEXANDRU BOUREANU**

Încă din anul 1769 Denis Diderot în «Paradox despre actor» și până în sec. XX, când Antonin Artaud formula câteva idei despre „anti-teatru”, cunoscut printr-o dramaturgie de tipul «teatrul cruzimii»: «Teatrul și Dublul său», unde se dezbate tema artei actorului drept un paradox. Deși este o artă individuală, ea se realizează colectiv, iar „exercițiul teatral, mobilizând corpul, respirația și spiritul”<sup>1</sup> face din actor „*un atlet afectiv*”<sup>2</sup> (Artaud, 1964). Arta actorului este subordonată, în procesul muncii de creație, artei regizorului, deci cum putem aborda astfel o valoare contemporană care se află într-o relație de subordonare?

Relația ideală actor-regizor este clar altceva decât relația de piață dintre furnizor și cumpărător: există între aceștia un amestec al fenomenelor afective de a da și de a re-da, o încredere legată de prietenie, un schimb energetic, informațional și de „re-talentizare”. Probabil nucleul acestei prietenii constă într-un interes comun, în atingerea celebrității, ș.a.

De altfel, regizorii trăiesc ca și actorii, viața lor profesională în lumea vocației și a implicării totale. Cotidianul lor este de asemenea apropiat de cel al actorilor, favorizând dezvoltarea afinităților electiv. Aceste fenomene diferite sunt esențiale pentru a favoriza emergența operelor artistice de calitate. Cu un rol asemănător motivațiilor intrinseci, ele stimulează aceste relații eminamente afective, făcând parte din *cultura organizațională a companiei*, ce trebuie să asigure artiștilor pe care vrea să-i promoveze, un climat favorabil de muncă de creație.

Ideea lui A. Moles<sup>3</sup> de a prelua unele modele de analiză din domeniul economiei în spațiul creației culturale a îmbogățit registrul interpretativ al culturii. Între anumite limite, produsele culturale pot fi considerate bunuri susceptibile de achiziționare, stocare, distribuție sau vânzare. Demersul lui A. Moles ne-a sugerat o analogie clarificatoare. Plecând de la schema binecunoscută:

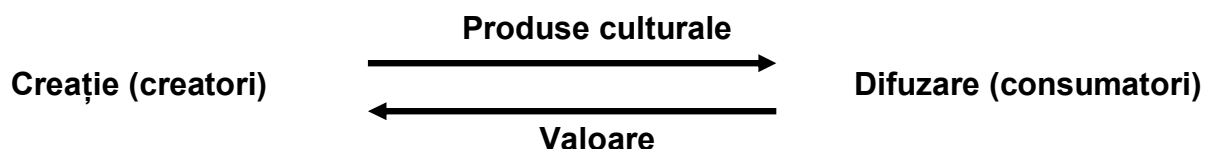


se ajunge la una în care produsele culturale - rezultate din procesul creației - sunt difuzate spre și însușite/receptate de către consumatori, care le atribuie o anumită valoare în funcție de reperele lor axiologice:

<sup>1</sup> Attigui, Patricia, *De la actul teatral la transfer: o interpretare pasionată*, în Revista de Psihoterapie Experiențială, nr. 40, decembrie 2007, p.11

<sup>2</sup> Artaud, A. 1932-1933. « Le théâtre et son double », Paris, Gallimard, 1964, p. 130

<sup>3</sup> Abraham, Moles: *Sociodinamica culturii*, Ed. Științifică, București 1974, p. 63



Considerarea bunurilor culturale ca pe orice alte bunuri de consum permite utilizarea unor indicatori - cost/preț de revenire, preț de vânzare, profit ș.a. - indispensabili activității de piață. Dar, din perspectiva creației și a difuzării produselor culturale, semnificația lor este mult mai complexă.

Spre deosebire de valoarea bunurilor de consum, conștientizarea valorii unei opere culturale presupune percepția originalității ei, a investiției de sensibilitate, a forței ideilor, a exemplarității modelelor propuse. În lucrarea „*Oamenii și filmul*”, autorii subliniază ideea că „nici un obiect nu-i poate afirma valoarea estetică fără un subiect apt să i-o descopere”, că, în general, „opera de artă nu dobândește existență reală decât prin ratificarea ei emoțională de către subiect” (17, p.142-143).

În același timp, nici un subiect nu poate să descopere „esteticitatea” unui obiect dacă însușirile lui nu îndreptățesc această percepție. Valoarea produselor culturale depinde, pe de o parte, de capacitatea axiologică a consumatorilor de cultură, și pe de alta, de aprehensiunea societății prin mijlocirea instituțiilor ei.

Valoarea, nu rezidă numai în lucruri, ci este rezultatul activității de valorizare, activitate complexă pe care francezii o exprimă atât de nuanțat prin expresiile „faire valoir” sau “mettre en valeur”. Noțiunea de valoare nu are însă aceleași înțelesuri în toate domeniile creației spirituale. Una este semnificația valorii în limbajul matematicii și alta în limbajul artelor plastice. Dacă în matematică valoarea este o *mărime* situată undeva între zero și infinit, dar totdeauna soluția unei probleme, deci rezultatul unei activități umane, în domeniul cultural ea desemnează calitatea operei create, fie că este sugerată de o anume tonalitate sau o anume proporție de lumină și umbră, în cazul picturii, fie de însuși ritmul care împarte durata, în muzică.

*În artă, scria Louis Lavelle, calitatea nu este suficientă pentru a exprima valoarea creației. Valoarea e dată, de asemenea, de relația consumatorului cu opera, de capacitatea lui de a intui originalitatea și irepetabilitatea mesajului artistic.*<sup>4</sup>

Ideea că valoarea presupune întotdeauna referința la un subiect valorizator ar putea fi contrazisă cu exemple de colecții închise, cu practica unor colecționari care

---

<sup>4</sup> Lavelle, Louis: *Traité des valeurs*, Paris, Press Universitaires de France, 1951, p. 26

izolează de public creații inestimabile. Ei sunt atât de pasionați de capodopere, încât nu încetează a le dori numai pentru propria lor delectare. Dar și sentimentul valorii, ca și recunoașterea ei, au ca bază tot o relație cu puterea valorizatoare a conștiinței, chiar dacă este vorba de o singură conștiință și aceasta aparține creatorului sau colecționarului.

Specificitatea produselor culturale, în raport cu bunurile de consum, constă și în aceea că, după înstrăinare, ea continuă să aparțină creatorului, în sensul că acesta continuă să posede capacitatea creativă - regenerată cu fiecare nouă experiență - aptitudinea de a reintroduce în lume „un anumit coeficient de originalitate”. Și, cum domeniul creației originale este cel mai lipsit de criterii de apreciere, *celebritatea rămâne*, după Abraham Moles, una dintre cele mai bune asigurări asupra valorilor.

Pentru a reliefa formele de eficiență și eficacitate ale actorului și pentru o mai ușoară înțelegere a aspectelor implicate în creativitatea și inovația sa ca proces al muncii artistului, am realizat un studiu comparativ. Premizele prezentate în *Tabelul 1* sunt următoarele: Doi actori, A și B, angajați primul într-un teatru bugetar și cel de al doilea într-un teatru independent. Putem constata următoarele:

**Tabelul 1 Aspecte ale muncii unui actor în 2 teatre diferite<sup>5</sup>**

A. TEATRUL BUGETAR	ASPECTE ALE MUNCII	B. TEATRUL INDEPENDENT
<i>Sarcină de muncă</i>	Ocuparea unui rol	<i>Prin concurs</i>
<i>Mare</i>	Distanța față de manager	<i>Nesemnificativă</i>
<i>De conveniență</i>	Spirit de echipă	<i>Esențial/crescut</i>
<i>Ierarhică</i>	Abordarea organizațională	<i>Colegială</i>
<i>Scăzută</i>	Motivarea financiară	<i>Crescută</i>
<i>„Joc ce mi s-a dat”</i>	Motivarea spirituală	<i>„Joc ce mi-am dorit”</i>
<i>De către șef</i>	Evaluarea	<i>De către echipă</i>
<i>Vegheată de către șefi și alte „input”-uri</i>	Disciplina	<i>Vegheată de colegi. Autodisciplină</i>
<i>Colegi</i>	Viziunea despre echipă	<i>Prieteni</i>

<sup>5</sup> Rezultatele

Datele din tabelul de mai sus reflectă, în oarecare măsură, diferențele pe care le are exercitarea liberă a profesiei de actor. Caracteristicile și condițiile oferite de *Teatrul Independent* stimulează cadrul de creație și de inovație ale actorului.

În termeni formali avem de-a face cu actorul funcționar, plafonat și parte a unei forme birocratice instituționalizate, confruntat cu actorul independent, nonconformist, dispus la inovație și risc, în procesul realizării unui proiect aducător de profit. În această „confruntare” variabila public este determinantă pentru actorul independent și neconcludentă pentru actorul instituționalizat și, deci, subvenționat. Altfel spus, actorului bugetar îi sunt indiferente prețul biletului la spectacol și numărul spectatorilor, pe când actorului independent, nu.

Caracterul de funcționar al statului nu poate aduce un beneficiu competitiv în artă, datorită aspectelor rigide și a timpilor „morți” în procesul muncii actorului. Există „funcționari dramatici” care datorită rutinei și/sau managementului defectuos al teatrului, nu au fost distribuiți perioade mari de timp, (cu toate că au primit regulat salariul), și-au pierdut credința în sine sau au devenit comozi, fapte ce au urmări negative, ca de exemplu:

- *Eficacitate redusă;*
- *Calitate artistică scăzută sau îndoielnică;*
- *Deprofesionalizare;*
- *Recompensă financiară insuficientă; ș.a.m.d.*

Dacă ar fi să facem o analogie, teatrele de stat sunt echivalentul întreprinderilor nerentabile menținute în funcțiune datorită unor criterii politice sau sentimentale. Actorii bugetari produc de multe ori, „pe stoc”, valoarea de întrebuințare a prestației lor fiind minimă. Există desigur, excepții notabile: spectacole grandioase și



valoroase produse de Teatrele naționale, de Opera Națională, filme de artă care dăinuie. De asemenea, n-aș vrea să se înțeleagă că pledez pentru rabatul la calitatea actului artistic în scop strict profitabil.

*Manierizarea actorului* este o variabilă cultural-economică negativă a unei instituții dramatice, un dezechilibru al resursei umane datorită aplicării defectuoase a managementului companiei bugetare.

*Stilul actorului*, poate fi o variabilă pozitivă, care să aducă publicul la spectacolul de teatru pentru „actorul X”, în urma prestigiului dobândit de acesta.

Egalitatea de șanse într-o instituție de teatru bugetar, se află pe un teren șubred. Formarea „stilului” și a „personalității” actorului se poate realiza doar după criteriile hazardului și ale șansei, fiind invers proporțional ca raport empiric în teatrul independent, unde actorul a fost ales pe baza potențialului său artistic și fizic, pentru a realiza un rol ce îl poate impune ca artist.

Având în vedere că operăm în domeniul managementului cultural, trebuie sesizat faptul că normarea muncii actorului din punct de vedere al cantității muncii nu este un principiu obiectiv și corect, și că reminiscențele sistemului economic centralizat sunt încă predominante în teatrului românesc. Ele își vor găsi rezolvarea numai prin implementarea unui management modern, rațional și adaptat economiei de piață.

Un argument îl constituie Tabelul 2, care prezintă modalitățile de normare a muncii într-o instituție teatrală românească în anul 2004, și de unde se desprinde concluzia limitării la cantitatea muncii și neglijarea performanțelor.

**Tabelul 2 Numărul de spectacole pentru funcția de actor<sup>6</sup>**

<b>ACTOR</b>	<b>Spectacole/AN*</b>
<i>Categoria I –S</i>	<i>Minim 20</i>
<i>Categoria II –S</i>	<i>Minim 30</i>
<i>Categoria III –S</i>	<i>Minim 35</i>
<i>Categoria IV –S</i>	<i>Minim 40</i>
<i>Categoria V –S</i>	<i>Minim 45</i>
<i>Debutant S- (6 luni)</i>	<i>Minim 45</i>

*S = studii universitare de specialitate \*Normarea muncii unui actor*

---

<sup>6</sup> Norma este în vigoare la un teatru național din România

În urma studiului realizat în aceeași instituție, ce în plus are și un statut de Teatru Național, am constatat că există situații unde, datorită legislației insuficiente în acest domeniu, și a unui management deficitar, un actor considerat mediocru, cu apariții secundare sau episodice, are un spor salarial de muncă de 15%, calculat în funcție de numărul reprezentațiilor pe lună. Prin comparație, un actor recunoscut ca valoare, care joacă roluri principale, dar de mai puține ori pe lună are un spor de scenă de doar 5%.

Un alt paradox al acestui sistem îl constituie existența a numeroși actori care realizează o depășire a acestei norme cu 270%, dar care nu pot fi remunerați corespunzător performanțelor lor (n.b.: acești actori fiind de renume național și internațional, recunoscuți prin distincții sau premii specifice).

Analizând cele marcate în *Fișa postului* la „descrierea activităților corespunzătoare postului”, și adăugând și realitatea faptului că, în acest sistem de teatru, unde unii actori au perioade frecvente de „șomaj tehnic” sau „*poluări cu timp liber*”<sup>7</sup>, plătiți din bugetul instituției, «*forța de muncă – devine de-a dreptul „captivă”*», parafrazând spusele domnului profesor dr. Gheorghe Răboacă<sup>8</sup>.

Numărul actorilor și personalului tehnic al teatrelor din România are un caracter inflaționist, este în continuă creștere, ceea ce duce la fenomenul paradoxal de realizare a unei prestații artistice scăzute sau mediocre tocmai datorită numărului supradimensionat de resurse umane. Se întâmplă adesea ca cerințele elementare ale spectacolului (la nivel de decor, costume, recuzită), să fie neglijate flagrant pentru a putea plăti salariile. Sporurile salariale acordate nediscriminatoriu, doar în baza criteriilor cantitative, reprezintă de asemenea, un impediment în calea valorii.

Cu această probă, orice specialist în domeniu poate conchide că principiile managementului modern, aplicate muncii de creație a actorului vor mări performanțele, atât pe cele culturale cât și pe cele economice. Astfel, performanțele în arta actorului sunt o coordonată ce poate fi măsurată atât cantitativ cât și calitativ de către specialiștii în domeniu. Se știe că, în limba engleză, însuși spectacolul este denumit prin cuvântul „performance”.

Unul dintre aporturile esențiale a muncii psihosociologilor creativității este de a fi demonstrat nevoia artiștilor de un *feed-back* constant, pentru a fi creativi. Imaginea populară a indivizilor creatori subliniază adesea subiectivitatea, intuiția și

---

<sup>7</sup> Răboacă, Gh.: *Piața muncii și dezvoltarea durabilă*, Ed. Tribuna Economică, Buc. 2003, p. 329

<sup>8</sup> Răboacă, Gh.: *op.cit.*

implicarea lor. Dar, fără obiectivitate, persoanele creative nu fac decât să construiască o lume privată, fără realitate. Creatorii nu se feresc să își examineze și să își judece propriile proiecte și idei. Ei caută în egală măsură critica: „*Contrar imaginii populare, persoana creativă nu este suficient de solitară*” spune Perkins care a studiat artiști amatori și profesioniști.

În demonstrația sa, McAleer (1991) numește șase trăsături psihologice ale oamenilor care muncesc în procesul de creație. Unul dintre acestea descrie „un angajament ferm pentru o estetică personală”, un angajament puternic al unui „estetism personal, pornirea de a smulge ordine, simplitate, sens, bogăție, sau o expresivitate puternică din ceea ce aparent este haos.... o toleranță ridicată pentru complexitate, dezorganizare, și asimetrie” (p.13). „Poeții caută feed-back-uri producând o poezie, pe care un ansamblu de experți o judecă mult mai bine, față de cei care nu caută nici un fel de critică”<sup>10</sup>.

Critica muncii realizate este așteptată, artiștii doresc a fi consiliați, a fi lăudați, dar în același timp de tem de orice intervenție în munca lor, care l-ar putea constrânge libertatea. Ei suportă cu greu critica operei lor, deoarece au pus mult din „sine înșiși”. O manieră de a percepe pozitiv această critică atât de necesară este deci, ca aceasta să aibă loc într-un climat de încredere, iar prietenia este cel mai sigur garant. Aceasta constituie o explicație posibilă de extremă pregnanță a dimensiunii amicale a relațiilor dintre artiști. Cel ce critică crede în artist și este entuziasmat de proiectele sale. Semnul său este însuși critica sa. Creatorul poate să disocieze, grație acestui climat, critica adusă muncii sale, judecând asupra propriei persoane și asupra capacităților de a realiza proiectul său, pentru că i s-a arătat că este iubit și că se crede în el.

Lapierre<sup>11</sup> a demonstrat de asemenea că încrederea permite discutarea, analizarea și critica: „Conceptia (spectacolului n.n.) se face prin provocări reciproce, prin elaborare în spirală, fiecare respectând contribuția celuilalt. Când relația de încredere există, ne putem vorbi sincer, liber, acceptând franchisea celuilalt.”

De ceva câțiva ani în România, legiferarea unui statut de sorginte franceză a *valorilor naționale*, conferă un nou termen pentru valorizarea a artistului: *societarul*.

---

<sup>9</sup> Perkins, D.N.: *The Mind's Best Work*. Cambridge, MA: Harvard University Press, (1981)

<sup>10</sup> McAleer, N.: *The roots of inspiration*. In J. Henry (Ed.), *Creative management*. Newbury Park, CA: Sage. 1991, pp. 14-15

<sup>11</sup> Lapierre, L.: *La (la) metteur(e) en scène de théâtre : un(e) gestionnaire*, Teză de doctorat nepublicată, University of Montréal, 1984, p. 332

Societarul unui teatru național este actorul admis prin cooptare de *Societatea Actorilor* din respectiva țară, care a adoptat statutele adaptate sau nu ale *Comediei Franceze*, modele ale genului pentru recunoașterea talentului și valorii interpreților. Ideea acestei omagieri a valorii actorilor aparține văduvei lui Molière, Armande Bejart. În varianta franceză, *Adunarea Societarilor* este convocată pentru a vota bugetul instituției și propunerile de noi membri avansate de director, în acord cu *Comitetul de administrare* al teatrului. Misiunea societarilor este de a promova moștenirea dramatică a autorilor naționali și de a promova noi piese de valoare. În Franța, numărul societarilor este de 30, tot așa cum la *Academia Franceză* sunt doar 40 de membri.

Titulatura de societar datează de la 1877, când s-a dat prima Lege pentru organizarea și administrarea teatrelor din România. Potrivit directorului Muzeului TNB, Ionuț Niculescu, societarii formau „o castă privilegiată”. Erau, printre altele, „proprietarii de drept” ai rolurilor care le aduseseră glorie. Un tânăr obținea o dublură numai cu acordul titularului. Aceasta stratificare *maestru-discipol* era susținută de ideea că un actor are nevoie de o familiarizare treptată cu „fața văzută și nevăzută a scenei” pentru a-și stăpâni meseria. Societariatul - care funcționa nu numai la Teatrul Național din București, ci și la cele din Iași și Craiova - fusese desființat în 1930.

Academicianul Răzvan Theodorescu a insistat din nou asupra necesității realizării de parteneriate cu investitorii privați. De asemenea, fostul ministru Culturii și Cultelor a declarat că este inadmisibil faptul că angajații din instituțiile românești de spectacol sunt angajați cu un contract de muncă pe viață, care le dă dreptul de a fi salariați chiar și celor care nu mai urcă pe scenă.

Teatrul Național București a reînființat, de la data de 1 martie 2001, titlul de societar al acestuia, și al celui de societar de onoare al acestei instituții, fiind acordate primele astfel de titluri unui număr de 53 de actori ai TNB. Au devenit societari de onoare actorii Radu Beligan și Dina Cocea, care au petrecut mai mult de 30 de ani pe această scenă, sau simpli societari, printre care amintim pe: Carmen Stănescu, Florina Cercel, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florin Piersic, George Motoi, Rodica Popescu Bitănescu, Maia Morgenstern, Tamara Buciuceanu-Botez pentru activitatea lor artistică de excepție<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Informație de pe <http://www.evenimentul.ro/local/article/75952,32,baseArticle.html>

Teatrul Național Iași a conferit 4 titluri de „societari de onoare” (Violeta Popescu, Sergiu Tudose, Petru Ciubotaru și Florin Mircea) și 11 titluri de societari.

La Teatrul Național Craiova au primit titlul de societar de onoare 7 artiști, iar alți 20 titlul de societar. Lui Silviu Purcărete și lui Tudor Gheorghe titlul de societar de onoare le este acordat în mod excepțional, ei neavând încă vârsta de 60 de ani, dar „au făcut faima Teatrului din Craiova”, după cum a precizat directorul Mircea Cornișteanu. Ceilalți cinci societari de onoare sunt Ilie Gheorghe, Leni Pințea-Homeag, Valeriu Dogaru, Valer Dellakeza și Emil Boroghină.

Revenirea la aceste distincții pentru actori, chiar dacă au încă o valoare onorifică nu și economică, reprezintă un pas important al restabilirii statutului actorului în societatea contemporană, oficializând ideea de valoare artistică pe *Piața culturală românească*.

### **Teatralitatea limbajului în poezia lui Marin Sorescu**

**DANIELA GABI CAZACU**

Teatrul parcurge în societatea culturală post-modernistă transformări semnificative în formele sale de manifestare, iar odată cu mondializarea și hiperdezvoltarea domeniului IT&C, spectacolul de teatru caută și utilizează din ce în ce mai mult noi și variate surse de inspirație. În schimb, *dacă nu există poezie, ci*

*poeticitate, nu există proză ci narativitate*<sup>1</sup>, în mod firesc nu va exista teatru, ci teatralitate, distincție care poate exista în toate genurile; fiecare din aceste esențe conceptuale există și se manifestă și în afara domeniului respectiv: poeticitatea în roman, epicitatea în teatru sau – și să exemplificăm chiar – teatralitatea în poezie. Unul din secretele poeziei lui Marin Sorescu este forța dramatică a acestora, ceea ce le-a conferit de-a lungul anilor multiple dramatizări, fiind bază de scenarii dramatice a unor spectacole, care aduc în fața publicului o altfel de ceremonie, una de sorginte rurală, tipic oltenească. Probabil aceasta direcția postmodernistă a poeziei lui Marin Sorescu, odată cu ciclul *La Lilieci*.

Îl descoperi tocmai într-un moment critic de viață, deoarece nu oricând te apuci de citit poezii. Există diferite motive care te pot conduce spre rafturile bibliotecii și te apropii de un volum de poezii. Prima întâlnire cu poezia din „La lilieci” nu poate fi decât ca șocantă. Nu ai cum să nu te îndrăgostești de Sorescu dacă intri mai profund în poezia atipică. Pentru olteni senzațiile de subiectivitate sunt legate de „*nu se poate așa ceva*” sau „*cineva își râde de mine de-mi pusă această care în mână*”. Sorescu știe ceea ce simte, ceea ce gândește, cunoaște tipicul copilăriei oltenești, tot așa precum Creangă ce se regăsește în imaginarul poporului român. Sorescu știe ce este în sufletul care părăsește satul, bunicii, ulița cu prieteni și toți acei oameni lângă care crești. Oare, acest Mărin, să fie un cunoscut ce zări suferința, ce simți durerea când părăsi locurile dragi și puse astfel pe hârtie toate amintirile frumoase recreând fericirea, împărtășind acea bucurie unică și altora, trezindu-le senzații inedite? Fiecare personaj din satul lui Sorescu îți are sosia în satul meu.

Desigur că, în teatru, Marin Sorescu este un inovator, și nu numai pe teritoriu românesc, de unde și sincronismul operei sale cu direcțiile semnificative ale dramaturgiei europene. Structuri de actualitate și originalitate ale pieselor sale nu ar fi fost posibile fără principiile fundamentale ale teatrului clasic antic: *Mithos*, *Mimesis*, *Poesis*, dar într-o simbioză inefabilă și indestructibilă prin care opera de artă devine un lucru care se semnifică pe el însuși. În cazul poeziei sale, cele trei principii sunt subtil inserate și se probează ineluctabil.

Poetul este un maestru al stilului aluziv, spune ceva, și te îndeamnă să faci altceva, fără ați pune la îndoială capacitatea de a înțelege. În poeziile sale se regăsesc diverse scene din viața satului într-o manieră realist-naivă, unde descoperim

---

<sup>1</sup> Goci, Aureliu: *Câteva cuvinte despre dramaturgia lui Marin Sorescu*, în *Cafeneaua Literară*, Ed. Centrul Cultural Pitești 2008

frumuseți morale nemaivăzute, bucuria vieții, jocurile subtile ascunse în aparență, sau simpla existență a țăranilor, toate sub o aură de spiritualitate a comportamentului țăranesc. Formula de exprimare găsită de Sorescu permite cuprinderea celui mai variat registru de teme și motive lirice ceea ce a permis să se vorbească despre un *risc al repetării, al neputinței, de ieșire din model*<sup>2</sup> (Stuparu, 2006).

Model de vorbire populară și lexicul din *La liliaci* pune în lumină procedee de formare a cuvintelor prin compunere și derivare originale, specifice lumii oltenești, caracterizate de tendința de condensare, de concizie, de simplitate. Țăranii lui Marin Sorescu poartă numele lor oficial, prevăzut în actele de stare civilă atunci când intră în legătură cu viața de stat (primărie, școală, armată) sau duminica, când oamenii n-au porecle, când descoperi „o mulțime de nume noi, șterse, care nu spun nimic, / Nume de pomelnic, n-au nici o legătură cu frumusețea / Poreclelor (*La liliaci*, I, *Duminica oamenii n-au porecle*, p. 45). „Duminica oamenii n-au porecle, / Li se spune curat pe numele cele bune / Care nu li se potrivesc deloc, ca hainele de moarte / Păstrate cu mare grijă în lacră” (*La liliaci*, vol. I, *Duminica oamenii n-au porecle*, p. 44).

Farmecul vorbirii oltenești încântă: cineva se uită „ponciș”, altul merge „de-a tuturiga”, focul iese „bușneag din ogeac”, cercul trece „valantoace prin tot satul”, copii se țin „landră după urs”, iar caii sunt „slabi făcuți lipcă”. Și inventarul continuă: *te-ai dat cu fiștireau, la luat la rapangele, hoții au pus tagă, trecea c-o hăță de vite, au luat mireazul, un sudan de muier, să-mi da cu nart, se ducea tâlv la vale*, expresii al căror sens îl putem bănuși sau deduce din context. Scopul poetului nefiind însă de a crea un dicționar și de a recrea o lume, el nu depune eforturi pentru deslușirea sensurilor.

Relatarea scenelor din marea piesă a vieții bulzeștene se face în limba locului, limbă izbucnind din trăirea pură „Și-l prijonea aia cu niște pâlmoaie cât cârpătorul...” (*Dura și Beldescu*); „...mujerea era înglodată/ avea și niște nacote de copii” (*La argea*); „Pe drum, pe poteci, când m-am întors/ Erau crile, crile de oameni” (*Crila de oameni*); „Nu face ghelai, ce-o ții așa turuiac...” (*Șopăneată*). Viața de familie este comentată filozofic. Cum „Coicioaica a tânără/ Nu se lovea neam de bărbatu-său”, există o singură explicație: „ori că el se făcuse împilostrit/ ori că ea se făcuse împilostrită” (*Nu se loveau*), semnificația verbului „a se lovi” – „a se potrivi” producând savoare. Regionalismul este, uneori, semn al evocării nostalgice, amintire al unor vremuri când oamenii și animalele împărțeau greutățile vieții. Ioniță Simion vorbește

---

<sup>2</sup> Stuparu, Ada, *Marin Sorescu – Starea poetică a limbii române*, ed. Aius PrintEd, Craiova 2006, p. 19

cu boii când merge la moară, iar boii „merg de drag”, dar „dacă nu-l mai simțeau mergând pe lângă ei și taroșind/ Se odihnea și ei” (*Hai la moară*). Alteori, prin lexic se dă dimensiuni mitologice, unor ființe, ca Galben și Boian, boii care trăgeau vaporul: „... bietul Galben se uzmește... greu/ Și ud, intraseră roatele în jos.../ Se mai încordează boul și în genunche/ Lumea l-a hăitât și când s-a sculat și s-a încordat/ a trecut prin jug...” (*Boii de altădat*). Expresia regretului unei lumi trecute se face tot cu ajutorul regionalismului: „Oamenii erau mai dintr-o bucată/ Lumea nu era așa de peștricită ca azi” (*Juratul*). În *Gogonel și pipota*, în afară de scena înduioșătoare a unei mese în care Frusina este nevoită să împartă o găină la 12 oameni, poetul reține și momentul în care bunica, la care ajunge doar o gheară, vrea să-i dea celui mic pipota, dar îl și învață sensul cuvintelor vechi: „- Bă țâvnosul!/ -Babo, ce-i aia țâvnă?/ - Deasupra cozii, la găină, e o umflătură unde cresc penele./ Aia e țâvna, târțița”.

Dialogul personajelor este presărat cu multiple interjecții regionale, pline de umor teatral: „- Aba, fa cumnată,/ Nu știi ce visai azi-noapte?” (*Frățila*); „Uliului! Păi să-i mai aduc un ciur că-mi plăcu” (*Fanfara*); „Cade jos... pleoț!” (*Dumneata*); „Io-te și azi sării peste numele lui...” (*Nebunul*); „Ba și da cu peșchirul în sus, chiuia: / Uiu-iu. Uiu-iu!” (*Dura și Boldescu*); „- Ce să-ți mai facă, mă?/ Machea o să le ia pământurile la toți?” (*Lămurirea*); Marița de la moară „cea mai bătrână ciobancă” din *Pâinea suna ca toaca*, își cheamă oile: „-Turi, turi! Se răstea ea la oi. Bece!/ Aliga – aliga! Liga – liga – li!

Expresivitatea lexicală de realizează la nivelul limbajului comun, sursa expresivității este exploatată de poetul care își înfinge temeinic rădăcinile în vorbirea populară, în graiul oltenesc. Erau vremuri frumoase, căci cine nu iubea zilele de sărbătoare, „când ieși hora în piept și țopăi, uita așa ca să-ți ostenești mușchii picioarelor, că apoi te vezi năpădit de copii și uite așa ți se încrețește fruntea”, sau serbările satului, când „te calcă pe picioare de Dragobete”. Și chiar dacă „oasele trosnesc de atâta muncă”, mergi la pomana din sat, pentru că „nicăieri nu e mai gustoasă varza cu carne decât la pomeni”. Popa „zlobozește” parastasul, un altul strigă: „stinge, bă, lumânările că se consumă curenți!”, „Oamenii se așează jos, femeile dau peste mâna copiilor, care nu mai au răbdare”, iar „rudele se cinstesc din aceeași ulcică toți, pe rând. Tot același microb, nu?”. Și uite așa, cu linguri de lemn arse, mai luau o gură de ciorbă, în așteptarea verzei cu carne, atât de gustoasă la pomană. (*La liliaci*, vol. II, pp. 23-31).



Nivelul oral, familiar al limbajului, în care se abordează miturile consacrate constituie o cale de umanizare a miturilor, căci poetul nu le coboară de pe scara axiologică, ci le imprimă un suflu nou, care le face mai accesibile, mai umane, prin concretizare și asocieri inedite. Având capacitatea de a conferi cuvântului simplu forța de a revela esența existenței, Marin Sorescu „aduce în poezie descoperirea, uimirea, surpriza, noutatea banalului, dimensiunea filozofică a vieții surprinse în simplitatea ei, umorul și ironia adusă până la autoironie și cinism blând, fără sarcasm, candoarea și tandrețea de a surprinde particularul autohton...”<sup>3</sup>

„Mecanisme poetice” despre care vorbește Eugen Negrici<sup>4</sup>, prin *prelucrare*, *transfigurare*, *substituire*, ca raport între *eul* constructiv și existentul obiectual, sau evenimential devenit *real artistic* – îl înscriu pe Marin Sorescu în prelucrarea fără atribuire de sens – recuperarea realului – ilustrând gradul zero de prelucrare: „Ai senzația că autorul călăuzit de un fel de încredere moromețiană în tot ce este complicat sau definit, a pornit să regândească totul, să răstoarne certitudinea organică a universului, să inventeze sau să disloce ordinea axiologică”<sup>5</sup>. Așadar, structurarea limbajului poetic capătă caracterul unui experiment de unde rezultă combinații care, fie sunt proiectate de sensul poemului, fie produc ele însele acest semn, astfel încât materialul lexical curent îmbracă semnificații neobișnuite. Expresivitatea lexicală se realizează la nivelul limbajului comun, în timp ce, uneori la mari depărtări, se proiectează, fulgerător sensuri neașteptate. Sursa nesecată a expresivității lingvistice românești este exploatată de poetul care își înfige temeinic rădăcinile în vorbirea populară, în graiul oltenesc, așa cum este el imortalizat în ciclul Liliiecilor. Noutatea liricii soresciene, având ca efect marele succes la public, este dată de viziunea poetică originală, obținută prin reflectarea realității, prin oglinda personalității poetului, de la început diferită, manifestată și la nivelul expresiei poetice.

În ciuda afirmației categorice privind una din cele mai vechi teme – *dragostea* –, care a prilejuit poezilor încă din antichitate poezii nemuritoare („În dragoste totul s-a cam scris/ Și de mâna și de tipar”), Marin Sorescu găsește totuși resursele necesare spre a da și erosului senzație de prospețime, contrazicând în felul acesta propria afirmație care, desigur, are rostul ei: *dragostea nu mai e concepută ca ideal de puritate, candoare, ci ca ceva banal, la îndemâna oricui* – meteahna omului modern!

---

<sup>3</sup> Firan, Florea : *Marin Sorescu, în Profiluri și structuri literare, Contribuții la o istorie a literaturii române*, Vol.II, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2003 p.256

<sup>4</sup> Negrici, Eugen: *Introducere în poezia contemporană*, Ed. Cartea Românească, București, 1985 p.6

<sup>5</sup> Negrici, E., *Op. cit.*, p. 57

Maniera ironică de abordare a temei erosului o găsim mai întâi în poeziile de la începutul activității literare a lui Marin Sorescu. Spre exemplu, ultimele două strofe din poezia *Poveste* (volumul *Moartea ceasului*, 1966) au o încărcătură afectivă dramatică. Flacăra dragostei este amenințată necruțător de timpul biologic al celor doi parteneri: „Până când ne va ieși în cale/ Sfânta Vineri/ Să ne spună printre altele/ Ca nu mai suntem tineri.// Și ca ea n-o sa ne mai dea de-acum/ Nici electricitatea pentru flacăra/ Nici lemne pentru fum”. Trebuie precizat ca *Sfânta Vineri* e propria conștiință a cuplului erotic, care se manifestă ca un fel de *memento*. În fața timpului biologic, nici unul din cele doua coduri ale fiecărui partener, față de eros, nu poate fi viabil. Ca urmare a acestei *filosofii a erosului*, pe care o propune poetul, ironia este dulce-amară, căci, după cum se observă, erosul e abordat în registru ironic, tocmai datorită ideii de finitudine pe care o incumbă.

Versurile din volumul *Apă vie, apă moartă* sunt ecoul unei *înscenări a iubirii* din volumul *Descântoteca*. Bunăoară, în *Cu toate că...* rizibilul izvorăște din contrastul habitudinilor celor doi parteneri: *el* – avid de cunoaștere („Eu nu mă mai satur de vechii greci”), *ea* – limitată la plăceri mărunte, banale si terestre („Nu te mai sature de stofe, de rochii”). În aceeași tonalitate a incompatibilității dintre plăcerile celor doua sexe e scrisa si poezia *Streașina de dor*. De remarcat ca și erosul, ca toate celelalte „mituri”, este desacralizat. Elocvente, sub acest aspect, sunt: *Îngânare*, *Linx*, *Despre mâini*, *Cum dracii dorm...* și *Stampa* (din volumul amintit). În ultima poezie, Luna – conștiința martor al amorului îndrăgostiților (cum apărea în viziunea romanticilor) –, la Marin Sorescu este supusă unei implacabile finitudini, ca și oamenii, la trecerea ireversibila a anilor: „E acru vinul, sânul mai lăsat,/ Și luna are cearcăni ca o lampă/ Care-un amor târziu a privegheat”.

În volumul de versuri *Ecuatorul și polii* (Editura Facla, Timișoara, 1989), Marin Sorescu oferă, în stilul său inconfundabil, o lecție despre poezia de dragoste și, implicit, despre dragostea însăși. Este vorba de o poezie care se scrie singură, mai exact, o *poezie trăită, care se face sub ochii cititorului*. Strategia aceasta presupune *participarea*, în egala măsură, a celor doi parteneri: „Visele mele cu tine știu să le caut/ Sunt peste tot, dulci și lipicioase/ Ca polenul. M-ai învăluit în polenul/ Celei mai frumoase flori,/ Care nici n-are nume – și sunt ca o albină,/ Care nu mai vrea să se întoarcă la stup/ Face mierea la fața locului – / Și o mănâncă ea cu floarea./ „Cu Floarea?”/ „Cu Floricica”./ Te și botez cu ocazia asta, din nou” (*În arcu de senzații*).

Stratificarea lexicală în „La Lilieci” pune în evidență ceea ce Vasile Popovici numea „individul teatralizat”<sup>6</sup>, ca sumă a celor trei conștiințe precis ordonate, necesare spectacolului care apare ori de câte ori cineva imită pe altcineva în fața altcuiva, fiecare cu modul lui de percepere și reproducere verbală.

În căutarea... personajelor sale, ca odinioară Balzac, și nu numai el, deoarece Luigi Pirandello, în 1921, scria piesa „Șase personaje în căutarea unui autor, Marin Sorescu notează la sfârșitul poemului *Un urât* următoarele: „Eu scriu toate acestea acum, în iulie 1995, la Bulzești, în casa a nouă. Încerc să adun toate personajele *Liliiecilor* să văd care ce-a mai făcut, ce s-a mai ales de ele”<sup>7</sup>. Autorul s-a întors la prototipuri ca să le înțeleagă devenirea ca personaje (în viziunea lui), plonjonul lor în realismul sucit spre fantastic, în tonalitatea tragică, sau șugubeață, aliniată în versetele postmoderne. Deci, poetul își verifica în „casa ce nouă” personajele ca stâlpi de rezistență în construcția literară, compusă din șase nivele. Dacă materialul de construcție – oamenii/personajele – se găseau în Bulzești, punerea lor în operă – și încă una ieșită în spațiul întregii României, ori mai departe – a fost rezervată exclusiv lui Marin Sorescu. *Patentul Liliiecilor îi aparține în mod suveran printr-un lexic aparte*<sup>7</sup>, constata Marian Barbu în „6 Cărți în cutarea lui Marin Sorescu”.

Restituirea amintirilor pentru Marin Sorescu presupune restituirea vocilor, ca în teatru, dar și prezentarea actelor de îndrumare a regizorilor. Tema străveche, universală convertită aici în *satul ca teatru*, ca o scenă cu personaje diverse, cu studii „de profil” stabilizate, scoate întreg ansamblul poetico-narativ, plasându-l dincolo de individual, spre specificitatea esteticului modern.

Marea deschidere spre comedie a viziunii din „La Lilieci” caracterizează sufletește, poate cel mai deplin pe exponenții lumii de acolo. O evidență este de pildă determinarea populară, țărănească, a tipului de umor pus în circulație, dar e insuficient să se observe numai atât. Tot ceea ce se petece „pe linie” sub nesățioasele priviri ale țăranilor lui Sorescu este chiar „viața lumii”, viața umană răsfrântă în aspectele infinit repetabile, ale satului veșnic. Hramuri, nunți, înmormântări, mersul după mașina de treierat, toate acestea și încă altele sunt rosturi ce pot îndreptăți vânturarea necurmată încoace și-n colo, de la deal la vale, și de la vale la deal, până ce, tulburat, cineva de

---

<sup>5</sup> Popovici, Vasile: *Lumea personajului*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1997, p. 57

<sup>6</sup> Sorescu, Marin: *Cartea a VI-a, La Lilieci*, 1998, p. 839

<sup>7</sup> Barbu, Marian: *6 Cărți în cutarea lui Marin Sorescu*, Ed. Sitech, Craiova, 2009, p. 43

pe marginea bagă de seamă – sau e numai o părere – că alaiul din uliță, nesfârșitul alai, îi conține de-a valma „și pe vii și pe morți” și pe sătenii de azi și ce cei de demult.

Un înțeles mai adânc ni se arată atunci când în legătură cu această desfășurare este o *eternă trecere*, acest du-te vino prodigios, un râu uman curgând din totdeauna către o mare ce îl absoarbe ne-încetat: „- Ăștia sunt tot ăia de azi dimineață de trecură la deal?/ - Tot ei/ - Da parcă se înmulțiră. Umblă/ Vii cu morții, așa de-a valma? Ce mă prostești tu pe mine,/ Nu te uita că nu văd bine/ - Trecură și/ Șapte rânduri de popi, șapte de învățători,/ - Mă, tu mă minți/ Și unde se duc?/ - Păi, se întorc de la deal./ - Păi, ce a fost acolo? Să fi fost hram la biserica/ Veche?/ - Hram./ Dar ce sărbătoare e azi, că nu e luna rătăcită/ Nici Cârstovul/ - Păi atunci nu fu hram./ Păi, să fi fost poate la horă/ Ori vin de la vreo nuntă ori de la o nmormântare,/ Ori aduseră mașina de treierat?/ Sări de-l întreabă pe ăla – o fi a lui Gârbotă/ Ori de-ai lui Sfoiag – de unde vin toți?”.

#### *Post-scriptum:*

„Limba unui popor se confundă și se identifică cu naționalitatea lui, cu memoria părinților, cu leagănul, cu mama, de unde ea se și numește *limba maternă*, expresiune sublimă” (B.P.Hașdeu)

### ***David Esrig și teatrul poetic. Elemente ale unei metode***

**DUMITRIANA CONDURACHE**

*Tatăl meu obosit*, după Gellu Naum, Atelier, Sfântu-Gheorghe, august 2008.<sup>1</sup>

În lucrul cu actorii teatrului „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe, David Esrig a dezvoltat o metodă de exercițiu teatral de tip poetic. Începând cu lectura-

---

<sup>1</sup> Între timp, regizorul David Esrig a făcut un spectacol după *Tatăl meu obosit* la Academia de Teatru Athanor, din Burghausen, al cărei director este, spectacol în care au jucat studenți și absolvenți ai Academiei. Premiera: 21 iulie 2009

analiză a textului poetic (*Tatăl meu obosit*, de Gellu Naum), până la definirea precisă a unor termeni importanți de joc (de la descompunerea și recompunerea dramatică a textului poetic, la toate componentele jocului, interioare și exterioare). Această definire apare cu claritate și în toată eficiența ei mai ales în timpul lucrului. Chiar și prezența separat însă, anumiți termeni pot clarifica și ușura mult munca unor actori și regizori care rezonază cu acest mod de gândi și a face teatru. De aceea am ales transcrierea unora dintre termeni în forma de “dicționar”, aproape citând și nu parafrazând formulările lui David Esrig, pentru că “traducerea” lor ar însemna deja o interpretare personală, prin urmare, l-ar îndepărta pe cititor de forța, sensul și funcția lor inițiale.<sup>1</sup> Am făcut doar mici precizări acolo unde sensul ar fi rămas neclar.

**Acțiune-contraacțiune** (principiul). **Acțiune-contraacțiune verbală**. E când spunem „dincolo” și gândim întâi „dincoace”. Încercați să spuneți interior, înainte de un cuvânt indicativ, contrariul lui. Cuvântul capătă viață. Textul dobândește relief. Contraacțiunea îmi aduce acțiunea foarte aproape emoțional.

**Acțiune poetică**. Acțiunea se petrece într-o comunicare sensibilă.

**Arc poetic**. (Ex. Tip de arc poetic specific tipului de poezie Gellu Naum: ca și cum toate întâmplările (de până atunci) îl fac pe Fiu, din poemul amintit, să se gândească la asta: încercarea de a regăsi „asimetria inițială”).

**1. ACT**. Elementul cel mai mic. Actul este o acțiune singulară, care poate avea mai multe intenții. A. e interesant pentru o analiză cu actorii fapt după fapt.

## **2. ACȚIUNE**

- **verbală (A vb)**

- **nonverbală (A nvb)**

Se compune dintr-un șir de acte.

Raportul dintre A vb și A nvb: numai împreună trădează intenția reală. Deci vorbim de subintenții - porțiuni ale unei intenții: intenție verbală, în acțiunea verbală + atitudine, în acțiunea nonverbală. Întregirea duce la o intensificare a intenției din A vb. Acțiunea este un șir de schimbări ca urmare a unor conflicte de intenții.

În poezie este o tehnică a acțiunii verbale mai specială.

**Acțiunea** este încercarea de a materializa intenții. Se articulează din acțiunea verbală și viața corpului omenesc. Simt în text acțiunea. **Calitatea acțiunii**. Dată și de

---

<sup>1</sup> Cu precizarea că am eliminat o serie de exemple, sugestive doar când ar fi disponibilă pentru cititor și o înregistrare video. Am păstrat totuși câteva exemple suficient de clare pentru cineva care ar dori să citească textul lui Gellu Naum, unde ar găsi nume de personaje, citate, trimiteri.

respectarea principiului „acum” – ce povestim acum. **Identitatea acțiunilor.** Să fie clară. **Îngemănare de acțiuni. Lanț de acțiuni. Mod/uri de acțiune. Pluralismul acțiunii. Suită de acțiuni** – face ca scena să ajungă la sensul ei. Tip de acțiune (rituală etc.)

**Cezură.** Ce sunt cezurile, cu duratele lor:

- vorbirea omenească are o valoare muzicală, sonoră;
- sensurile și multiplicitatea lor în jocul „barelor” (întregi, jumătăți etc). Cezurile îmbogățesc sensul enorm.

Cezurile juste dau viață frazelor. Conștientizarea actoricească unde sunt cezurile e foarte importantă (în orice tip de text). Problema cezurilor e foarte importantă în orice limbă. Se notează cu bare. (Ex. „Când mă trezeam/ aveam un puls la fel de orb/ și de obscur”, Gellu Naum, *Tatăl meu obosit*) Cât de adâncă e cezura. Ex: „E un fel de exorcism/ al spaimei” (*Tatăl meu obosit*). „Eu rodeam o cojiță de pâine/ ca să’ anihilez’ puterea emoțională a reveriei.” Oriunde pot să fac cezuri e posibilitate de dezagregare atomică.

### **Construcție**

- de imagini
- de intenții

**Contrast.** Realizează relieful lucrurilor pe scenă. Conflictele capătă o dinamică astfel încât îl iau pe spectator pe drum. A mări contrastul. Stabilește pragul\* spre o nouă cotitură și o nouă calitate în acțiune. Totul se bazează pe contraste. Doar asta pot citi scenic.

**Contrastul relevant.** Fiecare scenă își împlinește quantumul de tensiune datorită contrastului relevant.

**Crescendo (creștere).** A clădi dramaturgia unui moment în crescendo.

**Culoare** (a unei acțiuni verbale/ nonverbale).

**Cuvânt-cheie.** În fiecare frază e un cuvânt care lămurește sensul cel mai acut.

În lucrul artistic, lucrăm mai mult la cauză, lăsând să vină efectul. Clădim lumea în care personajele și întâmplările își capătă sensul. Cum articulăm o acțiune care pentru un spectator devine clar definită.

**Dramaturgia sentimentelor.** Ritmurile au o importanță deosebită în definirea energiei. Dacă sparg o acțiune în elementele ei componente se degajă mai multă energie.

**Expresie – impresie.** Expresia în teatru (verbal, în corp, în actori) depinde sută la sută de impresie. Trebuie să fie lucruri care să mă impresioneze, ca să dau expresie. Sau dau o expresie pe care o forțez, și asta nu e artă, asta e o șmecherie oarecare.

**Filmul interior** (al actorului). Tehnica interioară. Sunet, vorbe imagini, secvențe, salturi curioase. Dedesubtul textului lăsați imagini.

**Finaluri de cuvinte.** Fiți atenți la ele. Acolo se joacă mult.

**(Fluid de) energie.** E foarte important să simțim cum trec fluidele de energie prin frază (viața frazei).

**Funcție** (a acțiunii). Rituală etc.

**Funcție a unei scene.** Pentru ce e fiecare scenă. Poate fi și puțin imperfectă, o scenă trebuie să-și îndeplinească funcția.

Funcție a unei scene: parabolă etc.

**Gândire scenică.** De tip asociativ. Orice operă dramatică se poate descompune în tipul ăsta de dialog.

**Identitate. A da identitate.** Cerință imperioasă a artei actorului, să dea l. fiecărui cuvânt, fiecărei fraze. Să „identifice” textul. Să dau exact identitatea lucrurilor pe scenă. Să descopăr ce cuvânt poartă în sine identitatea momentului (caracterul aparte a ceea ce e denumit în acțiunea verbală). Dacă trăiesc cuvântul care-mi dă sensul, intru mai ușor în starea pe care vreau s-o joc. Să dăm identitate acțiunilor. **Identitatea acțiunilor** – să fie clară.

**Impresii interioare.** Trebuie croite, ca textul să trăiască.

**Impuls. Impuls poetic.** Desfășurați filmul interior, lăsând fraza să vină, dându-i impulsul să vină. Imaginile interioare sunt tocate de un obicei fioros: a spune fraza până-și pierde orice gust. Trebuie să dau impulsuri pe drum. Orice acțiune premeditată se pierde.

**Intenție. Intenția** frazei. Cuvinte nu se pot juca, se pot juca numai intențiile care sunt în spatele cuvintelor. Procedeu arheologic: am o intenție – încep să mă gândesc cum se clădește. Se construiește **o structură de intenții**.

**Momentul 0.**

- las totul, apoi reîncep
- momentul când nu știu ce voi hotărî. (Este puterea de seducție

care interesează spectatorul.)

**Poezie** neplanificată. Cât curaj avem să promovăm în artă curente de poezie neplanificată.

**Relief.** Spectacolele sunt interesante atunci când relieful e puternic. Atunci când punctul culminant e depărtat de punctul cel mai adânc. A întări pragurile. Tipul de moment în care putem întări pragul este contradicția între două momente.

**Ritm/uri.** Foarte periculos când ritmurile devin egale. Sunt necesare ruperi de ritm.

**Subiectul acțiunii verbale.** Subiectul a ceea ce spunem ne influențează, deci când se schimbă S.A.V. se schimbă tonalitatea.

**Tendința activă a unei fraze.** Există un cuvânt care dă culoarea, gustul unei fraze.

**Tehnica exterioară.** Voce bine pozată, flexibilă, respirație perfectă. Corpul pregătit – flexibilitate, disponibilitate. Atunci corpul lasă să treacă impulsurile interioare.

**Tonalitate dramatică.** E un lucru important a decide tonalitatea, ce vrea de fapt o acțiune.

Să antrenăm studenții să simtă cezurile.

### **Valoarea cuvintelor**

- un accent logic
- un accent emoțional
- o valorare din colorarea cuvântului.

Asistând la acest atelier pe toată durata lui, am văzut cum au evoluat lucrurile de la citirea și analiza la masă (cu reveniri la lucrul la masă, pentru precizări asupra a ceea ce a fost, discuții asupra a ceea ce urma și chiar pentru repetiții mentale ale parcursului scenic, într-o fază mai avansată), până la ridicarea unor scene de unul sau mai multe personaje și a unor momente de grup, apoi compunerea lor în succesiune dramatică. Pe tot parcursul, am văzut “la lucru” aceste noțiuni, dintre care unele sunt precizarea unor termeni mai vechi, vehiculați în teatru, dar acum folosiți cu știință, prospețime și claritate a viziunii, altele sunt numiri noi ale unor lucruri fie practicate intuitiv de actori, fie descoperiri ale regizorului într-o îndelungată experiență cu actorii și studenții. Pentru ca în final să se ajungă la un fragment de regie încheiat, puternic, la imagini artistice de un nivel estetic emoționant.

*În căutarea teatrului existențial, atelier pe texte de Paul Celan, Burghausen, 9 august – 8 septembrie 2009*

Pentru David Esrig, teatru existențial înseamnă, de fapt, teatru poetic. Și invers. În sensul că un poem puternic pornește de la și conține în sine o situație existențială;



iar o situație existențială, jucată pe scenă, are esență și forță poetică. Poezia este, așadar, nu poezia citită și expusă ca atare pe scenă, fie și cu nuanțe, ci poezia descompusă, în urma unei analize de tip structural, și recompunerea ei dramatică, prin joc și rostire, în așa fel încât, prin evoluția scenică, prin contrastul relevant închis în ea, **efectul** asupra privitorului să fie poetic.

David Esrig opune teatrul poetic celui de tip descriptiv. Teatrul poetic merge la esențele umanului, la contrastele puternice, adânci, ale existenței, și la crearea lor scenică prin mijloace actoricești avansate și subtile. Teatrul poetic, așa cum l-am înțeles în gândirea regizorului și profesorului David Esrig, nu descrie fapte, stări etc. Ci creează situații dramatice de concentrare poetică, – nu fără evoluție! Dar această evoluție nu este într-o logică diurnă, de teatru realist, ci se face, tot după o strictă înlănțuire, fapt după fapt, dar a unui parcurs de tip poetic.

Cerințele acestui fel de a face teatru sunt mari pentru un actor. Ele îl solicită total, de la profunda înțelegere a textului, până la urmărirea și refacerea analizei alături de regizor (sau pentru sine, dacă regizorul nu ar face-o), până la plonjarea cu toate mijloacele – simțire, gândire, voce, corp – unite într-o stăpânire avansată a meșteșugului actoricesc. Această capacitate de a răspunde integral la stimulii unui teatru care are aceleași cerințe cu orice artă contemporană o cere și o antrenează un atelier condus de David Esrig.

Termenul **poetic** este folosit de regizorul David Esrig în lucrul său cu actorii și cu studenții într-un fel cu totul personal, de neconfundat. Am încercat în rândurile de mai sus o definiție, dar această metodă se definește mai ales în decursul unui atelier. Înseși precizările teoretice se fac tot prin discuții în procesul de lucru pe o anumită temă, având ca punct de pornire niște texte date, în diferite etape.

O situație existențială, așadar puternică, esențială, care are prin urmare și un caracter de generalitate, se află în centrul unui moment dramatic de acest fel.

Reprezentarea ei cere un joc simbolic și concret în același timp.

Nivelul psihologic stric al teatrului este numai un nivel, și acela în parte depășit. Important este în viziunea lui David Esrig că propune nu doar o estetică a spectacolului ca produs final, ci, mai ales, o estetică poetică a stilului de joc și o metodă de a ajunge la aceasta.

„POEZIA este o știință a acțiunii.”, scria Gellu Naum, în *Castelul orbilor*, “Tehnicile ei își au locul firesc lângă marile tehnici ale acțiunii. Legăturile pe care ea le asigură sunt de natură magică: grație ei oamenii își regăsesc contactul dar acest

contact este asemeni focului, asemeni panicii, asemeni iubirii, asemeni apei, asemeni revoltei, asemeni morții care ne primenește sângele.”<sup>3</sup>

### **Condiția umană și artele**

**TAMARA CONSTANTINESCU**

Arta este în esență cea mai profundă expresie a creativității umane. Pe cât de dificil de definit, pe atât de dificil de evaluat, având în vedere faptul că fiecare artist își alege singur regulile și parametrii de lucru. Prin modul său de manifestare, arta poate fi considerată și ca o formă de cunoaștere (cunoașterea artistică). În dicționarele de estetică nevoia omului de artă este privită prin raportul om - societate, om - lume. Existența umană

---

<sup>3</sup> Gellu Naum, *Castelul orbilor*, Colecția suprealistă, București, 1946, pag.19

la orice nivel al dimensiunilor sociale sau istorice s-ar afla, implică acțiunea omului pentru satisfacerea nevoilor sale. Arta este privită ca cel mai înalt titlu de noblețe spirituală a ființei omenești, este privită ca o formă de activitate specific și deplin umană, urmărind producerea unor valori unice, originale, inedite. Prin artă omul modifică sistemul de relații cu lumea, marcând pregnant prezența lui în lume. Arta a fost, este și va fi necesară pentru că este o formă principală de cunoaștere și transformare a lumii, este o formă de perfecționare a lumii sporindu-i frumusețea, adevărul, umanitatea, moralitatea.

Arta este o imagine a lumii, dar o imagine ordonată, prin care e învins și depășit haosul de imagini, judecăți, afecte, tendințe, care alcătuiesc în fiecare moment țesătura conștiinței omenești. Este un mod de organizare a materiei și a datelor conștiinței. Tudor Vianu spune în *Estetica* sa că: „Arta este și trebuie să rămână o valoare socială, o posibilitate a omului de a participa la viața și destinul societății în care trăiește și un mijloc de a înnobila cadrul și stilul civilizației acesteia. Totodată ea ne așează într-o relație cu natura pe care nu o putem realiza altfel. Arta ne ajută să descoperim fața autentică, să percepem în chipul cel mai direct, senzorial, realitatea ei. Aspectele pe lângă care treceam mai înainte cu indiferență, pentru că nu le întrezăream decât prin vâlul concepțiilor inteligenței, capătă prin artă un chip virginal. Ea ne oferă o imagine a existenței în care haosul și arbitrarul au fost depășite. Trecerea de la viață la artă, marchează pășirea într-o lume nouă, a ordinii, a necesității, a logosului immanent”.

Opera de artă este produsul unei anumite activități creatoare și produce la rândul ei o serie de reacții subiective în sufletul celui care ia contact cu ea. Este oglinda sufletului artistului, cristalizându-se în ea procesele sufletești care s-au dezvoltat în artist în timpul creației. Este oglinda creatorului, dar ea se oglindește la rândul ei în sufletul aceluia care o contemplă. Modelul artistic, trăiește o a doua existență desăvârșită în conștiința aceluia care s-a apropiat de ea. Opera nu e numai strigătul sincer al unui suflet, dar și produsul unei dibăcii care știe să câștige pentru sine atenția și înțelegerea oamenilor. Opera nu este un document exclusiv al sincerității artistului. Artistul nu poate fi intuit în operă ca printr-un mediu transparent. Opera îl poate și ascunde pe artist, el nu este numai sincer ci și disimulat. Opera poate apărea ca un produs al puterii plastice inconștiente a naturii, un fapt natural ilustrând o forță activă în întreaga serie a fenomenelor și proceselor naturii, iar pe de altă parte este ceva izolat din natură și opus ei, ca tot ce este produsul tehnicii omenești, este în același timp un rezultat al aptitudinii tehnice a omului.

Tocmai această opoziție a artei față de natură o făcea suspectă în ochii lui Platon și determina renumita condamnare metafizică a artei pe care o pronunță în *Sofiști* marele

filozof grec: “Înșelăciune și iluzie alcătuiesc esența artelor, și scamatorii trebuiesc puși în același rând cu sculptorii și pictorii, cu toții deopotrivă constituind categoria imitatorilor.” Artă nu este decât o imitație a imitației, o umbră a umbrelor. Artă este doar apanajul fantasmelor, care țin de pasiuni și de simțuri și nu de rațiune, ca atare întunecă spiritul, îl umbrește, îi ia limpezimea. Antinaturalismul artei rezultă după spusele lui Platon mai întâi din faptul că operele ei par a fi o imitație a naturii.

Quintilian care a activat la începutul secolului al II-lea după Christos spunea despre artă că este mai presus de toate o expresie a sentimentelor:” Încă din vremurile vechi oamenii și-au dat seama că unii cultivă cântecul și muzica, atunci când sunt într-o dispoziție fericită, când încearcă plăcere sau bucurie, alții li se consacră când îi încercă melancolia și neliniștea, iar alții, în sfârșit când sunt cuprinși de un farmec și un extaz divin.” Artă consta la vremea aceea din dans, cântec și muzică și de asemenea era în legătură cu cultele și ritualurile, îndeosebi cu cele asociate lui Dionisos. Artă reușea să liniștească, să pacifice simțăminte, să purifice sufletele – catharsisul.

Democrit vorbea despre artă și dependența ei de natură, de imitarea naturii de către artă – mimesis, nu în sensul imitării sentimentelor de către un actor, ci ca mod de a urma natura în metodele ei de acțiune: “Am fost învățăceii animalelor în ce privește realizările cele mai importante: ai păianjenului pentru țesut și croit, ai rândunicii pentru construcția caselor, și ai cântătoarelor, lebăda și privighetoarea, pentru cântat, prin imitarea tuturor acestora.” Altă idee a lui Democrit se referă la efectul artei, el susținea că: ” cele mai mari plăceri sunt produse de contemplarea realizărilor celor mai alese.” Acest enunț cuprinde cea mai veche alăturare cunoscută a ideilor de frumos, contemplație și bucurie. Inspirația este o altă idee a lui Democrit privind originalitatea artei creative. El susținea că nimeni nu poate fi creator adevărat fără o “aprindere” a sufletului, fără un grăunte de nebunie. Creativitatea deriva astfel dintr-o stare psihică aparte, diferită de cea normală.

Mai târziu această idee a fost interpretată de Clement Alexandrinul, unul din părinții timpurii ai Bisericii, susținând despre creație că este călăuzită de “un suflu dumnezeiesc”, supranatural. Aristotel contrazice însă această afirmație, spunând despre creație că nu este ghidată în mod special de forțe supranaturale, ci dimpotrivă, creația este supusă forțelor mecanice, și are loc numai în circumstanțe excepționale. Aceste circumstanțe nu erau supranaturale, ci supranormale. Poetii nu au nevoie să fie inspirați de zei, de muze, inspirația este ceva natural. Sofiștii au discutat despre conceptele de „talent și educație”, ajungând în final la concluzia că artă și instruirea sunt deopotrivă necesare, că artă fără instruire și instruirea fără artă nu înseamnă nimic. Socrate a formulat teoria idealizării naturii

de către artă, îmbogățind astfel teoria reprezentării naturii prin artă: „Când vrei să reprezentați o frumusețe desăvârșită, fiindcă vă e greu să găsiți un om fără cusur, adunați partea cea mai frumoasă de la fiecare și așa alcătuiți un întreg frumos.” Scriitorii târzi ai Antichității au discutat îndelung această teorie, ajungând la afirmația că cea mai bună cale de idealizare a naturii era selectarea și multiplicarea propriilor ei frumuseți.

Aristotel referindu-se la necesitatea și universalitatea artei, notează în *Poetica*: „Datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului și ale necesarului. Într-adevăr istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri, ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întâmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. Poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria, mai degrabă particularul.”

De-a lungul timpului cercetătorii au încercat să stabilească originea artei, s-au izbit întotdeauna de greutatea de a nu afla o societate în care arta să lipsească. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputință de găsit, atât în trecutul istoric și preistoric, cât și în prezent. Istoria și întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii și cu întreaga ei varietate spațială. O dată cu desfășurarea vieții istorice se poate observa o treptată înlocuire a manifestărilor artistice de grup, cu creațiile artistice individuale. Această transformare în evoluția artistică a omenirii marchează o decadentă a dansului, a pantomimei dramatice, a tuturor artelor în care creatorul și contemplatorul sunt deopotrivă ființa colectivă a grupului. O dată cu această evoluție se schimbă și locul artei în întregul societății omenești. Artă nu mai este forma universală de manifestare a vieții sociale, ci o completare și o încununare a ei. Problemele vieții în societate, degradarea muncii își găsesc în artă complementul lor cu virtuți de regenerare și înnobilare. Acesta este mai ales sentimentul individului care acordă câteva ore pe zi unei lecturi literare, sau care își petrece seara într-un teatru sau într-o sală de concert.

În timpul Renașterii arta a jucat un rol eliberator, a lucrat ca o putere de smulgere din vechile tipare medievale. Activitatea artistică în secolele XV, XVI din perioada Renașterii, s-a dezvoltat într-o stânsă conexiune cu viața religioasă, ale cărei tendințe dominante în epoca anterioară căutau acum să fie slăbite și înlăturate. Renașterea alcătuiește o etapă de tranziție între tipul civilizației colective și anonime a Evului Mediu către civilizația individualistă a vremurilor noastre, de la regimul autoritar la regimul libertății, de la mistică la știință. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care se insinuează în formele vieții religioase, pentru a le sparge dinlăuntru. Artă are ca scop să oglindească natura, determinând importante modificări în mijloacele de expresie și în tehnica artistică.

Toate acestea au adus cu sine și modificarea perspectivei în care e concepută finalitatea artei, funcția sa instructivă și educativă se împletește cu cea estetică. Frumosul este o însușire a lucrurilor percepute cu ajutorul simțurilor. În catedralele închinat lui Dumnezeu se introduce reprezentarea omului și a naturii, ca o frumusețe caldă și sugestivă.

Leonardo da Vinci întruchipare a idealului renașcentist al „omului universal”, reprezentat de seamă al Renașterii italiene, consideră arta ca fiind parte integrantă a modului de abordare practică și lucidă a realității, o disciplină tot atât de riguroasă ca știința. Frumosul artistic este rezultat al sintezei observațiilor asupra naturii și al stăpânirii legităților creației. În capodoperele sale Mona Lisa, Cina cea de taină, Bătălia de la Anghiari, etc. valorifică studiile sale asupra luminii ca factor ambiant și modelator. Și-a exprimat totodată concepția asupra omului ca produs superior al naturii, opunându-se viziunii ascetice a epocii medievale.

Opera shakespeariană din punctul de vedere al timpului în care aceasta a fost creată, valorifică artistic o nouă perspectivă asupra lumii. Ideile cele mai îndrăznețe ale Renașterii se regăsesc în dramele lui Shakespeare, de la titanismul, reinterpretat în spirit personal, până la instrumentele de observare științifică a realității. Nici doctrina temperamentelor nu îi este străină, ajutându-l, prin acuratețe, în procedeul inovator al analizei psihologice. Shakespeare umanist al Renașterii, filtrează prin sensibilitatea sa o întreagă lume, pentru a o reda îmbogățită și profundă. Raportul dintre lume și teatru reflectă o pereche frecvent întâlnită în Renaștere, macrocosmosul și microcosmosul, care capătă diverse particularizări. Scopul dat literaturii este unul specific Renașterii, poezia devenind, în această epocă instrumentul de cunoaștere a sufletului omenesc și a societății. Shakespeare va proceda ca și ceilalți scriitori renașcențiști, bazându-se pe o înțelegere filosofică a vieții și prezentând personajele în devenire, dominate de trăsături contradictorii. „Scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față ca să zică așa, să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor.”(*Hamlet*)

În secolele următoare Renașterii, artiști mari există și se desăvârșesc în filozofie și morală. În secolele XVII și XVIII, continuă impulsurile primite din Renaștere. Numele reprezentative ale timpului se găsesc mai ales printre gânditori și literați. În clasicism se încerca nașterea unor opere de artă de o frumusețe ideală desăvârșite din punct de vedere rațional și plastic, după modelele antice. Artă era întemeiată pe raționalism, cultivând afirmarea supremației absolute a principiilor morale și a rațiunii asupra fanteziei și pasiunilor, a intereselor generale asupra celor individuale, a datoriei cetățenești asupra

sentimentelor personale. Artă are virtutea de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu rațiunea. Senzualitatea materiei ei se temperează prin forma rațională care o ordonează. Molière afirmă în prefața de la *Tartuffe* despre puterea moralizatoare a artei teatrului că: „Teatrul are o mare putere în privința îndreptării. Cele mai bune săgeți ale unei moralizări posace, sunt adesea mai puțin puternice decât ale satirei. Și nimic nu pocăiește mai bine, pe cei mai mulți dintre oameni, ca oglinda beteșugurilor lor. E o lovitură mare dată vițiilor, când le expui râsul obștei întregi. Comedia este un poem ingenios care prin învățăturile plăcute, îndreaptă defectele oamenilor.[.....] Și Aristotel și-a închinat teatrului nopți de veghe, și și-a dat osteneala de a strânge în precepte arta de a face comedii.”

În Romanticism natura apare ca mediator între om și divinitate. Folclorul este considerat ca fiind izvorul adevăratei inspirații. Apare termenul de „artă totală” în care se contopesc muzica, poezia, teatrul, baletul și pictura și în același timp se pune accent pe cultivarea formelor artistice cât mai plastice, valorificarea imaginației, inspirației și afectivității, recursul la folclor, istorie, pitoresc sau exotic - coordonate diferite particularizate în fiecare artă. Niciodată însă nu s-au pronunțat despre artă cuvintele unei prețuiri mai înalte decât în filozofia romantică. Lumea după Schopenhauer este obiectivitatea Voinței, care la rândul ei este totalitatea impulsurilor, și instinctelor vitale, chintesența vieții. Voința se manifestă ca o veșnică străduință, ceea ce înseamnă că viața este o veșnică suferință. De aici pesimismul lui Schopenhauer. Suferința nu poate fi anulată, dar poate fi temporar remediată și o astfel de remediere oferă arta. Prin contemplație estetică omul își potolește pornirile primitive, putându-se ridica în lumea ideilor. Creatorul de artă este un geniu, caracterizat printr-o conștiință deosebit de clară, în dosul căreia se agită pornirile voinței pe care le combate, procesul de creație fiind conștient și inconștient în același timp. Totodată geniul se caracterizează printr-o fantezie deosebit de puternică. Schopenhauer susține că există două categorii estetice fundamentale: frumosul și sublimul. Frumosul deșteaptă contemplația fără nicio rezistență; în fața sublimului însă contemplația este condiționată de un efort prin care contemplatorul se smulge din mrejele voinței. În lucrarea sa fundamentală – *Lumea ca voință și reprezentare* - Schopenhauer scrie despre tragedie: „Tragedia se consideră pe drept cuvânt, cel mai nobil dintre genurile dramatice, atât pentru dificultatea realizării, cât și pentru măreția impresiei pe care o produce. Această formă superioară a geniului poetic, are drept scop prezentarea laturii îngrozitoare a vieții, a durerilor fără de număr, a spaimelor umanității, a triumfului celor răi, a forței hazardului care pare că ne batjocorește, a înfrângerii infailibile a celui drept și a celui nevinovat; descoperim astfel un simbol semnificativ al naturii lumii și al existenței. Tragedia ne dezvăluie conflictul de voință,

descurcând pentru noi suferințele omenești, fie că ele sunt rezultatul hazardului, sau al greșelii care stăpânește lumea sub forma unei necesități inevitabile, și cu o perfidie care ar putea fi luată drept o persecuție voită, fie că ele își au sursa în chiar natura omului, în încrucișarea efortului și volițiunii indivizilor, în perversitatea și prostia majorității lor.”

Hegel a urmărit să includă arta în chip organic între formele de manifestare ale spiritului, considerând-o în același timp și o parte a religiei. Artă reprezintă cunoașterea nemijlocită a absolutului, iar frumosul artistic este un ideal, o manifestare sensibilă a ideii, având un raport apropiat cu natura. Hegel stabilește trei momente importante ale artei, ce corespund la trei etape istorice: simbolist-orientală, clasic-greacă, romantic-modernă. Din această organizare sunt deduse apoi artele particulare și specifice: momentul simbolist e marcat de arhitectură, cel clasic de sculptură, iar cel romantic de pictură, muzică și poezie. Poezia dramatică este cea mai perfectă totalitate și ea trebuie considerată ca „treapta cea mai înaltă a poeziei și a artei în general.” Ca operă de artă poetică, drama se exprimă efectiv doar scenic. Aceasta înseamnă asocierea textului și a muzicii, cu o altă formă de expresie artistică – arta actorului, care s-a dezvoltat complet, numai în timpurile moderne. În epoca modernă actorul se introduce în opera de artă ca individ integral și va trebui prin urmare să se transpună cu totul și să-și realizeze rolul așa cum poetul l-a conceput, să fie „instrumentul pe care cântă autorul”. Rolul lui de creator stă în adaptarea personalității sale la cea a personajului său și în desăvârșirea în acest sens a intențiilor poetului. Despre principiul tragediei Hegel afirmă: „Conținutul veritabil al acțiunilor tragice îl furnizează pentru scopurile pe care și le însușesc indivizii tragici, cercul puterilor care constituie ceea ce e substanțial în voința omenească și care au justificare în ele însele. Tema tragediei originale este divinul, dar nu divinul așa cum constituie el conținutul conștiinței religioase ca atare, ci așa cum se încorporează el în lume, în acțiunile individuale, fără a-și pierde în această realitate caracterul său substanțial. Adevărata suferință tragică este comandată asupra indivizilor care acționează numai ca urmare a propriei lor fapte, în chip pe cât de îndreptățită pe atât de vinovată din cauza conflictului pe care îl crează, faptă pentru care acești indivizi și-au asumat răspunderea cu întreaga lor ființă.”

Nietzsche a abordat problema valorii și scopului artei, a inferiorității sau superiorității ei în raport cu morala, știința și filozofia. Artă este împlinirea supremului moment creator al culturii. Scopul culturii este producerea omului de geniu, care să reformuleze lumea prin artă. Creația artistică este înălțată la rangul de activitate primordială metafizică a vieții. Artă trebuie să fie apanajul celor puțini și aleși, capabili să o înțeleagă și să o celebreze. În *Nașterea Tragediei*, Nietzsche afirmă: „Când spunem despre Eschil și Sofocle că sunt



poeti, vrem să spunem că sunt poeți libretişti, dar pierdem orice noţiune privind existenţa lor adevărată; ea nu ni se descoperă decât în anumite momente de puternică imaginaţie, când ne reprezentăm o formă idealizată a operei, care ne-ar da intuiţia a ceea ce era drama muzicală antică. Când se plănuia un poem dramatic, prima idee trebuia să fie imaginarea unui grup de bărbaţi sau de femei, care să fie în strânse relaţii cu personajele acţiunii; apoi trebuiau inventate situaţiile în care să se poată exprima emoţiile colective, de natură lirică şi muzicală.[...] Vechea tragedie era săracă în acţiune şi interes, se poate spune chiar că la origine, ea nu avea ca principal conţinut acţiunea, drama, ci pasiunea, „pathos”-ul. În faţa unei tragedii greceşti ne simţim incompetenţi, pentru că efectul ei fundamental se bazează într-o mare măsură pe un element dispărut – muzica.”

În secolul XX arta modernă are ca sursă impulsul dinamic al raporturilor om - societate. Artă este privită de gânditori ca J.P.Sartre de exemplu, ca fiind o formă privilegiată de conştiinţă socială, puternic integrată în istorie şi determinată de aceasta. Atenţia lui Sartre se îndreaptă spre medierile prin care se realizează interacţiunea dintre artist şi societate, acordând o importanţă deosebită mediului familial din perioada copilăriei unui scriitor, precum şi mediului social, grupelor sociale cu care artistul vine în contact. Scriitorul se angajează atunci când se adânceşte în străfundurile sale pentru a exprima totalitatea socială. Relaţia artist – societate nu este înţeleasă în zona luminoasă a cogito-ului, ci în zonele întunecate ale inconştiinţei. „În teatru acţiunea dramatică este povestea unei acţiuni, este transpunerea în dramă a unei acţiuni, a uneia sau a mai multora, a câtorva indivizi sau a unui grup întreg, adică - nişte oameni sunt în situaţia de a voi ceva şi încearcă să realizeze acest lucru. Diferenţa dintre teatrul epic şi teatrul dramatic stă în faptul că autorul care face teatru dramatic vorbeşte în numele său propriu, povesteşte adică o istorie, cu interpretările sale proprii, în timp ce celălalt este demonstrativ şi nu vorbeşte cu cuvintele sale proprii, se eclipsează ca autor şi eclipsează spectatorul în faţa spectacolului pe care îl prezintă. În teatrul dramatic poţi încerca să înţelegi, pe când în cel epic, aşa cum ne este el prezentat actualmente, ni se explică ceea ce nu înţelegem.”

O dată cu predominanţa avangardelor, în primele două decenii ale secolului al XX-lea, când îşi dezvoltă Ortega Y Gasset viziunea sa estetică, arta a devenit din ce în ce mai mult o „artă artistică”, o artă pentru artiştii, o artă tot mai puţin utilitară şi fără consecinţe imediate pe plan general. Dorinţa de marcarea a frontierelor între genuri corespunde tot mai puţin „noilor” orientări artistice de ieri sau de azi. Ceea ce s-a putut constata de-a lungul întregii istorii a artei, şi anume tendinţa sincretică, a ajuns să fie o caracteristică mai ales a artei de la sfârşitul secolului al XX-lea şi va rămâne astfel şi în viitor, după cât se pare. Artă,

În general, și cu atât mai mult „arta nouă” în viziunea lui Ortega, presupune oțiu, ceea ce, în accepția clasică înseamnă contrariul muncii utile, cu alte cuvinte, arta „nu este o lipsă de activitate, ci muncă inutilă, muncă fără simbrie și fără beneficiu material”, ea reprezintă efortul, de multe ori teribil, pe care oamenii, unii oameni, îl dedică „irealului sau supremului”. Ortega susține că „opera de artă începe acolo unde sfârșesc materialele ei și trăiește într-o dimensiune incomparabilă cu elementele propriu-zise din care este alcătuită”. Fatale instituționalizare a maselor, despre care vorbește Ortega y Gasset, precum și expansiunea fără precedent a tehnologiei au determinat, în pofida aparențelor, nu o democratizare a ponderii culturii „înalte”, ci o contaminare neverosimilă a sferei sociale și mentale, deopotrivă, cu produse și servicii kitsch.

În spațiul românesc, gânditori ca Blaga (la aceste idei aderă mai apoi și Noica) s-a adresat istoriei culturale a omenirii, constatând că diferența specifică a omului (determinațiile, spune Noica), prin care acesta a devenit ființă istorică, deosebindu-se astfel de toate celelalte ființe, este capacitatea sa creatoare; pe aceasta, omul nu o poate depăși pentru că ea este sublimul, este absolutul spre care tind reprezentanții geniali ai umanității. Omul este o ființă creatoare, care își depășește mereu creația, dar care, tocmai de aceea, nu-și poate depăși condiția de creator. Omul este, prin urmare, o ființă dogmatică și trebuie să aibă în stăpânire o metodă dogmatică, izvorâtă din condiția și din destinul său de a fi creator. Intitulându-și primul studiu din *Trilogia cunoașterii*, *Eonul dogmatic*, Blaga sugera că, omul este înzestrat cu un intelect structurat logic, cu ajutorul căruia ordonează cognitiv mediul natural în care se află.

Pentru a crea, pentru a fi demiurgul culturii, omul trebuie să iasă din „orizontul concret”, paradisiac, al realității cognoscibile și să intre într-un „orizont al necunoscutului”: „Orizontul necunoscutului, ca o dimensiune specifică a ambianței umane, devine principalul factor ce-l stimulează pe om la cele mai fertile încercări de a-și releva sieși ceea ce este încă ascuns”. Orizontul necunoscutului (al misterelor) are darul de a „desmărgini” orizontul concret, pentru ca omul să-și realizeze continuu dimensiunea creatoare. „Ca o consecință a structurilor și formelor sale, obținute prin succesive mutațiuni verticale, omul se afirmă într-o ambianță desmărginită până dincolo de lumea concretă în orizontul necunoscutului. Această enormă desmărginire este una dintre condițiile esențiale prin care omul devine ceea ce este: ființă creatoare de cultură, prin excelență”. Creatorul de geniu, considera Blaga, nu se întreabă niciodată de ce creează și nici nu resimte oboseala muncii. El creează întrucât aceasta este vocația sa, modul său de a fi în lume, și fiindcă altfel nu poate și nu înțelege să trăiască.

## BIBLIOGRAFIE:

**Aristotel** - *Poetica*, Ed. IRI, București, 1998.

*Istoria Filozofiei Universale*, Editura Academiei, București

**Blaga**, Lucian - *Trilogia Cunoașterii*, Editura Minerva, București, 1983.

**Tonitza-Iordache** Mihaela, **Banu** George - *Arta Teatrului*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1975.

**Vianu**, Tudor - *Estetica*, Ed. Orizonturi, București, 1995.

**Tatarkiewicz**, Wladyslaw - *Istoria esteticii, vol I-IV*, Editura Meridiane, București, 1978.

## O tentație a teatrului contemporan: *entertainmentul*

- scurtă fenomenologie a aplauzelor

**CĂLIN CIOBOTARI**

Când Aristotel prescria tragediei ca piloni fundamentali *mila* și *teama*, nu emitea ceea ce astăzi s-ar numi o rețetă de succes, ci, mai degrabă, o formulă de existență intrinsecă tragediei și, implicit, teatrului. Desigur, marii poeți dramatici ai omenirii, de la Eschil încoace, nu au fost indiferenți la modul în care publicul, acest ultim decident în chestiuni de teatrologie, le primea creațiile.

Pe de altă parte, istoriile teatrului, documentele timpului, biografiile atestă adeseori și latura profund orgolioasă a actului de creație. Să ne gândim doar la realismul crud din unele piese ale lui Euripide, menit să cutremure privitorul, or la harul lui Shakespeare de a problematiza stări, sentimente aflate la îndemâna fiecăruia; sau la Corneille care, intuind dorințele lăuntrice ale publicului, submina regulile clasicismului în *Cidul* său. Asta ca să nu mai vorbim despre Molière, cel ce își permitea luxul de a se întreba retoric: „Aș vrea grozav să știu și eu dacă nu cumva principala regulă, regula regulilor, este tocmai regula de a plăcea, și dacă o piesă de teatru care și-a atins țelul acesta n-a urmat cumva drumul cel bun?”<sup>1</sup>. Și lista ar putea continua...

„A plăcea”, așadar! Iată o miză valabilă pentru toți autorii dramatici, indiferent de epoca și spațiul în care s-au manifestat. De la această firească dorință care, până la urmă, atestă „creația pentru celălalt”, până la ideea de **succes**, așa cum este ea astăzi înțeleasă, este o cale lungă. Dacă înainte, „a plăcea” avea ca sinonime privilegiate „a tulbura”, „a răscoli”, „a ridica întrebări”, „a plăcea”-ul contemporan este echivalat, mai de fiecare dată, cu „a distra”, un verb cu păgubos semantism ce dă socoteală de o destul de recentă preocupare a omului contemporan: aceea de a se distra, de a evita din răspuseri tot ceea ce e problematic, și, prin distracție, de a se sustrage de la o serie de angoase pe care le expediază sec în zona așa-numitor „complicații inutile”.

Spectatorul standard al sălilor de teatru de astăzi vine la teatru spre a se relaxa, nicidecum spre a se încărca de balastul ideatic pe care autorul, regizorul, scenaristul, actorul i-l livrează. Mereu grăbit, mereu vlăguit de un prezent care îl sufocă, spectatorul secolului XXI a renunțat să practice străvechiul minerit în sine, spre a se cunoaște, or spre a se recunoaște. E de presupus că, plasat cumva, printr-o minune, într-un amfiteatru grecesc de pe vremea lui Pericle, contemporanul nostru nu ar înțelege nimic din fascinația celui de lângă el, fascinația aceea în fața logosului transpus în rostire, nealterat de imagine, ci doar de imaginar.

Iată de ce a avea astăzi succes în teatru mi se pare mai degrabă un simptom, încă unul, al decadentei, al regresului. Vorbim cu naturalețe despre oameni **de succes**, cariere **de succes**, afaceri **de succes**, cărți **de succes**, rețete culinare **de succes** fără să încercăm minime definiri ale acestei noțiuni. Căci, în definitiv, ce

---

<sup>1</sup> Molière, „Critica școlii nevestelor”, în *Opere*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, vol. II, p. 148

înseamnă succesul astăzi, ce înseamnă *a avea succes*? A te plasa favorabil în societatea în care trăiești, a obține admirația din partea semenilor tăi și, la final, a muri cu gândul că ai respectat convenții, reguli scrise sau nescrise, cutume ale unui anumit spațiu la un anumit moment din marele flux al devenirii universale.

*Succesul*, ca noțiune și ca atitudine, provine dintr-o anume regiune a trăirilor omului contemporan. Sunt trăirile dictate de vanitate, de orgoliu, de metamorfozare a „iubirii aproapelui” în „competiție cu aproapele”. Spectacologic vorbind, succesul ține de noțiunea de „show”, traductibilă prin exhibiție menită a distra. „A arăta”, însă mai aproape de „a vedea” decât de „a privi”. Nu există nici un fel de *show* dacă respectiva manifestare nu are ca principal scop entertainmentul, bucuria ochiului și ...cam atât. Sensul în care vorbesc aici despre „distracție” este tocmai acest entertainmnet așa cum a fost el adus de peste Ocean<sup>2</sup>, trecut prin cabaretele europene și ancorat periculos pe scenele marilor teatre ale bătrânului continent.

Puterea de seducție a entertainmentului este copleșitoare. În evocarea începuturilor sale, regizorul Andrei Șerban explică: „În America, opera și teatrul sunt categorisite drept *entertainemnt/ „divertismen*”. Îmi place această definiție, deși când am ajuns la New York, tânăr și rebel, ideea de a-i distra pe alții mi se părea neserioasă, superficială. Acum cred altfel, pentru că am înțeles că alăturând cuvântului *entertainment* un altul, *intenție*, atunci lucrurile se schimbă puțin. În operă, ca și în teatru (până și Brecht o spune) meseria noastră e de a distra (*entertain*), dar ce înseamnă să fii ușor, lejer, să amuzi, însă cu o intenție serioasă?”<sup>3</sup>.

Afirmația lui Șerban trebuie nuanțată și reținută sub semnul dialectal al raportului divertisment – seriozitate. Regizorul român respinge, așadar, divertismentul de dragul divertismentului, adică privit în sine și pentru sine. El folosește această noțiune mai degrabă cu adresabilitate către dimensiunea ludicității umane, indicând finalitățile grave, apăsătoare chiar. Pentru o mai fermă distanțare față de acest sens al

---

<sup>2</sup> Importul de pseudo-teatralitate americană a fost adeseori sancționat de comentatori avizați ai fenomenului: „Mi se pare că teatrul european se îndreaptă într-o direcție periculoasă. La fel și cel american. Modelul american, construit în absența vreunei tradiții teatrale, a devenit predominant. Echivalează teatrul cu industria – cinci săptămâni de reprezentații, și spectacolul a pierit. Ceea ce-i secătuiește de sânge și de energie pe actori și regizori, fie ei și foarte talentați. Nu e loc de cercetare, de experimente sau greșeli. O operă de artă serioasă nu se poate crea în modul acesta [...] Această metodă de lucru *fast-food* distruge noțiunea de teatru. Nu mai există lucru adevărat pe text; nu mai există pregătire temeinică, nici analiza circumstanțelor, nici o pregătire pentru rol. Toată această comoară prețioasă a teatrului, adunată de-a lungul secolelor, nu se mai folosește. Și cel mai grav este că ne obișnuim așa. S-ar putea să începă să ne placă. Întotdeauna poți să spui: *am avut numai patru săptămâni, ce poți să faci în patru săptămâni?* În sine urăști să ai la dispoziție douăsprezece săptămâni, pentru că nu știi ce să faci cu ele” (Lev Dodin, *Călătorie fără sfârșit*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2008, pp.98-99)

<sup>3</sup> Andrei Șerban, *O biografie*, Iași, Editura Polirom, 2006, pp.216-217

„divertismentului”, voi folosi, pentru traducerea conceptului de *entertainment*, termenul „distracție”, cu tenta peiorativă de rigoare.

A da vina exclusiv pe contaminarea fizică, ex-topică, cu mai vechea formulă „americani-s de vină!”, înseamnă, însă, a proceda unilateral. Originile *distracției de dragul distracției* în teatrul european trebuie căutate în chiar interiorul acestuia. E necesară deci o întrebare de tip kantian, îndatorată modalului „cum?”: „Cum e cu puțință distracția în teatru?”, așadar o abordare transcendențială, din interior către exterior.

### **Origini ale „distracției” în teatrul actual**

***Apetența pentru cuvânt*** a scăzut enorm. Un teatru bazat pe cuvânt ar părea, dacă nu desuet, atunci inutil, plictisitor, incapabil să rețină atenția. Asta și pentru că retinei, organul fundamental al omului modern, cuvântul i se refuză cu obstinație. Oricâtă imaginație am avea, cuvintele continuă să locuiască într-un nevăzut al lor. Cel mult, unele metafore cu valoare sinestezică pot produce fulgurante efemere ochiului. Trăim, să admitem, o epocă a lui „Toma Necredinciosul”; nu cred până nu văd. Numai imaginea poate să transporte iluziile adevărului. Poveștile în sine contează prea puțin. E important ca ele să fie fabricate prompt, succint și într-un ambalaj cât mai strălucitor cu puțință. Numai așa ele vor fi povești de succes, în care omul de astăzi să fie dispus a se recunoaște. Dacă vechii greci își inventau Olimpul spre a se amăgi că viața nu se limitează la derizoriul de aici și acum, omul contemporan se încăpățânează să distrugă fiecare Olimp ce îi iese în cale, fiecare „dincolo” pe care îl simte străin și ostil, și despre care crede că se hrănește cu „hălci sângerânde” din prezentul lui și numai al lui.

Câteva foarte pertinente observații asupra raportului „de forțe” dintre actul privirii și cel al ascultării face Marian Popescu: „Experiența spectatorului antic grec era, mai degrabă, a unui *ascultător* – poziție în urma căreia avea cele mai mari desfătări – decât a unui „spectator”, adică a celui „care vede”, poziție care îi „spunea” mai puțin din cauza *codificării vizualului* la nivelul măștii și al costumului. Această postură caracterizantă o mai regăsim, încă, în secolul al XVII-lea, când, în Spania, de pildă, se putea vorbi mai degrabă de „ascultător” (*el oyente*), decât de „spectator”. Este drept, însă, că „plăcerea textului”, pentru spectatorul tragediilor lui Eschil sau

Sofocle, era determinată de *oralitatea* funciară civilizației elene, prin care „cuvântul vorbit” devine *modelul suprem*”<sup>4</sup>.

**Tentația simplificării**, una de care omul actual, prins în hățișurile tehnologice și ontologice ale propriei sale civilizații, are nevoie. Poate că tocmai marea simplitate cu care se trăia în vremurile străvechi impunea complicații artificiale, sondări, introspecții. Cum omul prezentului a optat pentru o viziune tot mai epidermică asupra existenței, e de așteptat ca și teatrul, având în continuare funcțiile shakespeariene ale oglindirii, să rămână mereu la suprafață, întru armonică sinonimie cu expectanțele celui care îl **privește** (și îl **aude** tot mai vag). Tentația simplificării are ca principal efect o diluare a emoțiilor. În contextul unor discuții asupra receptării operei lui Shakespeare, Lev Dodin puncta această simplificare negativă în termenii superficialității: „Din păcate, emoțiile noastre au devenit teribil de superficiale și așa ne-am depărtat cel mai tare de Shakespeare. Acest lucru ne-a afectat viața de zi cu zi; nu ne convine resimțirea emoțiilor, și cu atât mai puțin exprimarea lor. La nivel subconștient, și teatrul a găsit necesar să se rigidizeze puțin ca să țină pasul cu acest secol vlăguit. De aceea a apărut fenomenul teatrului privat de emoție. A fost numit *intelectual* sau *conceptual*, dar ar fi mai potrivit să fie numit *fără talent*, pentru că orice gând în teatru are valoare numai atunci când este experimentat emoțional”<sup>5</sup>.

**Inapetența pentru visare** este o altă cauză a degenerării relației profunde cu teatrul. Visarea înțeleasă, desigur, ca posibilitate a omului modern de a se transporta voluntar în universurile paralele ale imaginarului. Decuplarea de concret este tot mai dificilă, iar încercările de transpunere în cealaltă realitate, cea scenică, au o considerabilă doză de artificialitate.

**Relația tot mai slabă cu transcendența, cu metafizicul**, nu poate duce decât la superficialitate în tratarea a tot ceea ce depășește cadrul imediatului. Tocmai de aceea, dramaturgii noului val, simțind această stare de fapt, preferă ca tematică obstinentă decupajele din viața de zi cu zi, într-un tot mai furibund realism menit să „țină aproape” un public căruia îi place să i se repovestească scene din propria-i existență cotidiană.

**Nefasta înțelegere a teatrului ca tehnică de destresare**. Vechiul catharsis vizat prin teatru devine o formă de purificare mult mai facilă, înțeleasă ca provizorie

---

<sup>4</sup> Marian Popescu, *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*, București, Editura Meridiane, 1990, p.15

<sup>5</sup> Lev Dodin, *op.cit.*, p.64

deturnare a grijilor, a preocupărilor de factură socială. Spectacolul de teatru echivalează acum cu o sesiune de *shopping* sufletesc, sălile de spectacol apar multora asemenea unor *mall*-uri spiritualizate, iar actorul este perceput ca un iluzionist, or ca un farseor cu gestică și mesaje convențional articulate.

**Întrepătrunderea teatrului cu cinematografia** e o altă sursă a dereglării vechilor raporturi cu teatrul. Proiecțiile video, tehnica împrumutată din arta cinematografică, regăsirea unor actori în producții filmice (filme artistice, telenovele, sitcom-uri etc.) și a unor regizori de teatru în lumea filmului – toate acestea sunt suficiente pentru ca scena să fie asimilată unui ecran vibrant, iar intrările și ieșirile personajelor să-și găsească echivalență în schimbările de cadru din film. Comportamentul publicului de teatru este tot mai asemănător cu cel al publicului de film, iar viața de pe scenă tot mai deposedată de adevărul și imediatul ei.

**Prejudecata că teatrul este un produs cultural oarecare**, și, de aici, galopantul succes al teatrului comercial, constituie o nouă sursă de bruiaj în receptările profunde. Aspectul a fost semnalat în dese rânduri de reputați oameni de teatru. Iată, bunăoară, ce crede regizorul rus Lev Dodin: Nu este de mirare că se folosește termenul de *producție* în loc de *spectacol*. Teatrul s-a transformat într-o fabrică unde spectacolele sunt rapid produse, rapid jucate și tot rapid uitate. Aceasta nu este artă, pentru că arta aspiră la nemurire”<sup>6</sup>. Ba mai mult, „pentru mine, una dintre cele mai serioase probleme ale teatrului de azi e să evite să devină o fabrică ce scuipe spectacole, chiar dacă sunt senzaționale și scilipitoare, și să fie, în esență, un organism creativ”<sup>7</sup>.

### **Scurtă fenomenologie a aplauzelor**

Folosesc termenul „aplauze” în mod generic, ca sumă a gesturilor, reacțiilor, atitudinilor ce definesc comportamentul publicului de teatru. Vizez un comportament majoritar, pe deplin conștient că există o secțiune de public – tot mai restrânsă, din nefericire – care nu are nimic de a face cu așa numitul „public larg”, o secțiune dacă nu alergică, atunci indiferentă la entertainment și lipsită de reacție la rețetele moderne ale teatrului de succes.

### **Neatenția**

---

<sup>6</sup> Lev Dodin, *op.cit.*, p.40

<sup>7</sup> idem, p.47



Conectarea publicului la fluxul spectacolului este superficială. De aici și o impresie generală de neatenție. Privirile spectatorilor alunecă adeseori în gol, razant față de scenă. Pe durata reprezentației se desfășoară întâmplări paralele cu actul teatral: se trimit sms-uri, se schimbă impresii despre subiecte fără nici o legătură cu scena, se inițiază dialoguri șoptite între vecinii de fotoliu, or, pur și simplu, se mimează concentrarea. Există destule premise pentru a vorbi despre o mecanizare a actului privirii, direct proporțională cu profunzimea spectacolului. Efortul de concentrare este considerat un deranj, așa încât, dacă decodarea sensurilor piesei nu este facilă, publicul are tendința de a renunța grabnic la încercările de decodificare a spectacolului. Este și motivul pentru care creatorii din teatru, tot mai resemnați, optează pentru mijloace cât mai directe de „abordare” a atenției publicului. Desigur, adeseori apare și riscul subestimării privitorului, însă pierderile sunt considerate mult mai mici, decât în situația supraestimării lui.

### ***Neimplicarea emoțională***

Conceptul de „trăire”, atât de teoretizat de-a lungul timpului la nivel de teatru, a devenit în ultima vreme un fel de „fata morgana”, o iluzie în care continuă să creadă câțiva visători. Detașarea publicului contemporan față de ecuațiile emoționale livrate de actori este de prea multe ori manifestă. Omului contemporan îi este tot mai dificil abandonul de sine și contopirea, transpunerea în alteritatea scenică.

Ascultați cu atenție reacțiile publicului! Știința râsului s-a pierdut; hohotele sunt artificiale, zgomote și nu manifestări ale unei interiorități; se râde în special la enunțuri „străvezii”, la replici previzibile, la îngroșări pe care actorii, dintr-un tradițional impuls, le comit ori de câte ori au ocazia; este un râs nesănătos, care nu eliberează, nu dislocă acele calupuri de emoție despre care vorbeam, râsul ca scrâșnet, zâmbetul ca grimasă.

Dincolo, în scenele de dramatism acut, reacția sălii este, de cele mai multe ori, cuantificabilă într-o tăcere oarecare. Și tăcerea, adevărata tăcere, cea care transmite ceva, și-a cam sfârșit viața, înlocuită fiind de muțenie mată. Tot mai rar survine freamătul acela special, tot mai rar simți aerul tremurând, tot mai rar ai impresia că vecinul de alături s-a preschimbat subit într-o împachetare încordată de felurite trăiri. Creatorii de spectacole, conștienți și de acest minus, se străduiesc să rezolve situația. Soluțiile lor se consumă în registrul șocării: nuditate și vulgaritate gratuită, sânge, actori care se tăvălesc pe podele scoțând urlete asurzitoare, exces de teatralizare

așadar, piese a căror tematică atinge adesea zonele patologicului, o sarabandă fulminantă de monstruoziități menite să-l țină aproape pe glacialul și decuplatul spectator de secol XXI.

### ***Lipsa de respect față de teatru***

S-a spus că teatrul, fiind o oglindire a omenescului, trebuie să întrețină o relație intimă cu spectatorul, acesta din urmă fiind invitat să se simtă în sala de spectacole „ca acasă”. Oamenii de teatru de vârsta a treia povestesc uneori, nu fără o evidentă nostalgie, despre cum era perceput acest raport cu câteva decenii în urmă<sup>8</sup>. E curios cum intimitatea pomenită și-a pierdut sensurile inițiale. E ca și cum de la un *per tu* deferent s-a trecut la *măi!* și *băi!* S-a insinuat tot mai apăsător ideea că teatrul este un loc ca oricare altă, complet desacralizat, un topos investit convențional cu câteva reguli și ...nimic mai mult. Nici o *metanoia* nu mai este posibilă aici, nici o transfigurare și nici o revelație majoră.

Ironizată astăzi, *ceremonialitatea* de ieri avea tocmai rolul acesta subtil de a prepara straturile așteptării la nivelul receptorului și de a trasa, ca într-un act magic, spațiul de manifestare pentru metafizic. S-a vorbit adeseori despre teatru ca templu, or ca biserică. Evident, nu trebuie să o facem în sensurile medievale, ci să reținem doar dimensiunea ritualică, atât de necesară racordării la un anume fel de a simți și a fi.

### ***Neștiința de a comenta un spectacol prin aplauze***

Ce mai înseamnă astăzi a aplauda? Cum trebuie privit un adult ce își lovește palmele în scopul de a produce sunete, sunete care, la rândul lor, însumate, să furnizeze un ritm al sălii dat ca replică la ritmul scenei? Din nefericire, cred că și aplauzele, cândva autentic barometru valoric, nu mai reprezintă altceva decât, cel mult, un gest-șablon de curtoazie. Mentalitatea pragmatică a publicului contemporan consideră că recompensa față de actor s-a făcut deja în clipa în care a fost achitat biletul de la intrare, iar aplauzele constituie un bonus, un surplus al bunăvoinței

---

<sup>8</sup> Într-un interviu pe care mi l-a acordat în toamna anului 2008, actorul Constantin Popa opina că „atunci când vorbim despre anii aceia [anii '70 – C.C.] vorbim despre o altă epocă, și aici ne referim la dimensiunea istorică, politică, socială, culturală, în care funcționau reflexe de dinainte de comunism, oamenii chiar aveau nevoie de sala de teatru, de spectacol. Veneau la spectacol ca la un moment extrem de important, se îmbrăcau frumos, cu lăvăliere, cu voalete” („Și acum mă înfior când spun *Teatru Național*”, în „Dacia literară”, nr.5/2008 ). La fel, actorul Florin Mircea, într-o evocare a publicului ieșean din anii '80: „Era un public, nu știu..., un public crescut în sala asta. Un mare respect pentru sala în care lumea intra ca într-un templu. Discutam cu unii de vârsta mea, care își aminteau cum, copii fiind, părinții îi duceau la teatru și, înainte de a intra, le schimbau încălțărilor...” (în „Flacăra Iașului”, iunie, 2008)

spectatoriale, sau, și mai rău, o pomană. S-a pierdut capacitatea de a aplauda cu tâlc. Aplauzele nu mai alcătuiesc o notă de subsol a spectacolului, or o cortină sonoră care să cadă afectiv asupra celor văzute sau auzite, ci, mai degrabă, un reflex aproape pavlovian.

Și se mai întâmplă ceva ce dă socoteală de lipsa deplină a criteriilor de valorizare. Indiferent de cât de prost a fost jocul actoricesc, indiferent de cât de penibilă montarea în sine, la final publicul se ridică în picioare. Nu pentru a pleca acasă, ci pentru a ovaționa ipocrit și fad, nicidecum pe baza vreunor convingeri, ci, pur și simplu, pentru că „așa se face”.

Uneori, așa cum stăm în picioare și ne lovim mecanic palmele, părem negreșit un grup de primate care își manifestă te miri ce stare pasageră, or niște băștinași la un țărm de ocean, bătându-se irațional peste coapse la vederea răsăritului de soare...

Ca să revin la pretextele acestui eseu: se poate, așadar, tranșa subiectul artei, al teatrului în particular, în termeni de „succes”? Răspunsul este afirmativ numai în condițiile în care acceptăm că teatrul încetează să fie purtătorul de cuvânt și de sens al unor zone lăuntrice din ființa umană, așadar dacă îl depozedăm de acele rosturi intime ce nu au nimic de-a face cu succesul în sens modern. Răspunsul este, din nou, afirmativ, numai dacă acceptăm să anulăm caracterul ineist al teatrului, dacă refuzăm, deci, să mai credem că teatrul e ceva înăscut<sup>9</sup>, asemenea metafizicii, apetenței pentru transcendență, or, și mai simplu spus, vocației de a respira. Căci dacă rămânem în paradigma aceasta străveche, dacă nu ne pierdem credința că manifestările teatrale fac parte din noi, din esența noastră, nu vom putea vorbi despre succes și insucces în teatru. La fel cum nu vom putea niciodată spune că insul X sau Y crede în Dumnezeu *cu succes*, sau că înregistrează un teribil *succes* în a-și trăi viața. Teatrul ca schit, s-a spus... Or unde s-a mai pomenit ascet *de succes*?

---

<sup>9</sup> Regizorul Declan Donnellan scria în acest sens: “Teatrul nu este numai un loc specific, fizic, ci și un spațiu în care visăm împreună; nu numai o clădire, ci un spațiu atât imaginar, cât și colectiv. Teatrul facilitează un cadru protejat, între granițele căruia putem explora extreme periculoase la adăpostul imaginației și având asigurarea unui grup. Chiar dacă ultima clădire de teatru ar fi făcută una cu pământul, teatrul tot ar supraviețui, întrucât acea foame de a fi spectatorii unui univers înscenat ne este înăscută. Însă mai există o foame care pare că ne este înăscută – aceea de a face teatru noi înșine. Regizăm, jucăm și privim spectacole în fiecare zi – teatrul nu va muri până când ultimul vis n-a fost visat” (sb.meu – C.C.), fragment din *Actorul și ținta*, apud „Teatrul azi”, nr.8-9-10/ 2008, p.21

## **Tentația maziliană**

**EMIL COȘERU**

Cu siguranță, una dintre cele mai frumoase dar și cel mai greu de montat piese ale lui Teodor Mazilu e *Frumos e în septembrie la Veneția*. Are 4-5 pagini, două personaje **EI** și **Ea**, dar cât de condensat e scrisă și greu de jucat. Nu știi dacă e comedie sau dramă. Am montat-o cu studenții ca un fel de rânsu'- plânsu'. Consider că e nu numai drama a două existente umane, ci și a unei națiuni. Tot ce se întâmplă în piesă e drama unei veșnice și interminabile visări, autodezamăgiri și zdrobitoare realități din care nu poți evada. O realitate urâtă, murdară și apăsătoare. Cunoaștem această realitate a anilor în care a fost scrisă piesa. E și un splendid *joc* de-a scrisului

dramaturgic al lui Mazilu, în acei ani, când nu puteai glumi cu realitatea, nu puteai visa, nu puteai evada. Am montat-o de două ori. Prima dată cu anul 4 Păpuși - când se făceau patru ani - la un examen de licență actorie.

Spectacolul se intitula *De 4x Mazilu* împreună cu alte trei texte ale autorului și ultima oară cu anul I Păpuși – semestrul al II-lea . Recunosc că pentru anul 1 e prea devreme, dar tentația de a-i stimula actoricește, pe studenți, pe un text dificil dar savuros, a fost prea mare. Cu cei din anul 4 lucrul a fost mai ușor, dar și într-un caz și în celălalt, m-a frapat faptul necunoașterii textului mazilian. Mazilu e un dramaturg pe nedrept uitat și a fost puțin mediatizat atât în viață, cât și după moartea lui. Nu e rostul acestui articol de a comenta filologic textele lui, dar trebuie spus că un atât de mare dramaturg ca el a avut o soartă injustă. Comicul lui, din cauza cenzurii totdeauna a fost mascat, șopârlit. Așa erau vremurile. Scriind codificat, acum după atâta timp, generațiilor care vin, le e foarte greu să înțeleagă ce a fost atunci și ce s-a schimbat acum. Amândoi, **EI** și **Ea**, personajele piesei se, joacă, cu cuvintele. Visează la acel ceva ce niciodată nu vor atinge. Veneția e calea Damascului. Ne împovărăm cu gândul că odată vom ajunge undeva, greu dar vom ajunge. Citez:

***EI:** Spuneți că aveți și dumneavoastră îndoieli, stimată doamnă?*

***Ea:** Îndoieli să n-am? Mă îndoiesc până și de prezența mea la Veneția. Mă îndoiesc de pașaportul meu, de buna mea dispoziție, de armonia Universului, uneori, chiar și prezența dumneavoastră mi se pare un vis, o închipuire.*

Închei pasajul. Îndoiala asta, teama ne stăpânea pe toți. Noi nu puteam, nu aveam voie să ne bucurăm, nu palпам fericirea puțină pe care am fi putut să o avem. Ne îndoiam. Trebuia să ne bucurăm că suntem disperați. Disperarea o tratam zâmbind, scrâșnind, totul era bine.

***EI:** Sunteți disperată... Excelent, excelent.*

Dumnezeu nu era un cuvânt de rost. Trebuia să faci slalom printre sentimente, îți era frică să răspunzi. Dumnezeu, a acea vreme, nu făcea parte din sufletul nostru. Nu ne mai ocrotea. Trebuia să-l fentezi.

***Ea:** E foarte greu să te întrebi de existența lui Dumnezeu când nu te interesează câtuși de puțin. Foarte greu.*

Urmează un pasaj puțin mai lung.

***Ea:** Am o rugămintă domnule....n-ați putea să fiți mai natural?*

*El: Natural? Natural? De ce n-ați spus-o de la început? Nimic mai ușor, doamnă. Dacă vreți, sunt capabil să mă uit drept în ochii dumneavoastră fără nici un gând ascuns.*

*Ea: Nu m-am gândit chiar la asta. Deși am străbătut atâtea drumuri complicate, pudorea mi-a rămas intactă...Cred că n-am făcut rău...*

*El: Deloc. Trebuie să ne păstrăm pudorea, n-are ce să ne strice și ideea dumneavoastră ca eu să fiu mai natural e binevenită. Tocmai mă introspectam și mă dojeneam. De ce dracu' nu sunt eu mai natural? Am atâtea rezerve de naturalețe, de ce oare nu le folosesc? De acum înainte, am să fiu mai natural.*

*Ea: Atunci aș putea să fiu și eu mai naturală?*

Închei citatul.Naturalețea, privitul în ochi, pudorea, lucruri rare. Toți eram cu ochii plecați. Lucruri grave strecurate printre rânduri, greu de jucat.Totul era codificat. Eu nu spun că e așa. E o variantă care mi se pare mai apropiată de gândul lui Mazilu. E o variantă care s-ar putea pierde în timp. Dar pentru mine și alții ca mine care au trăit acele vremuri poate fi o cheie regizorală. Poate fi o sarcină dublă pentru actorul care joacă. Una e cea de a păstra distanța justă între imaginea impusă de Mazilu, amprenta scriitorului care, parcă, vrea să spună ceea ce nu poate spune, și cea de a doua sarcină, indicația regizorului care vrea să spună, să se știe, și dorește să se spună și poate nu știe să spună. Sau știe perfect să spună și nu e lăsat să o facă. Asta e varianta cea mai tristă. Sau tragică. Actorul care joacă Mazilu e special, ca soliștii de operă care cântă Wagner. Nu e suficient să fii ceea ce se numește întru ale breslei, actor de comedie, ci și inteligent. Actor inteligent, nu intuitiv, nici instinctual. De aceea e foarte greu Mazilu. Mergem mai departe.

*Ea:...Ei bine, îmi pare rău că sunt la Veneția.*

*El: De ce doamnă?*

*Ea: Fiindcă odată ajunsă la Veneția nu mai pot să fiu la Veneția.*

*El: Ați câștigat Veneția și ați pierdut nostalgia Veneției. Pierdem visul și primim, în schimb, realitatea, nu e nici o brânză.*

Geniale replici. Pierdem visul și ce câștigăm? Nimic. Atunci nimic nu se putea câștiga. Mazilu îi dă pasajului o tentă metafizică din varii motive. Noi înțelegem sau înțelegeam exact ce trebuie. Bineînțeles că totul are o tentă comică, că totul se desfășoară pe muchie de cușit. Nu se putea altfel. E învăluit totul într-un abur dâmbovițean. Percepi, dacă reușești prin aburul acesta un chip, o umbră, ceva care îți scapă. E foarte greu ca actor să poți *prinde* ceva. Inteligența te va ajuta. Nu trebuie jucat cuvântul ci starea. Atmosfera e dezolantă, tristă, sfâșietoare. Atmosfera de dincolo

de replici. Pendulăm între comedie și dramă. E o situație fără ieșire. Rămâne speranța.

*El: Eu îmi amintesc cu plăcere de lucrurile pe care nu le-am făcut niciodată.....Tot ce n-am trăit voi ține minte până la sfârșitul vieții.*

*Ea: Totuși, deși sunt la Veneția, îmi dau seama că nu pot să renunț la speranța de a vedea Veneția. Eu n-am nevoie de Veneția, ...eu am nevoie de speranța de a vedea cândva Veneția.*

Speranța e ultima ce ne mai rămăsese. Aici nu e numai un joc splendid de cuvinte, replici desăvârșite. E un adevăr zguduitor care la o simplă lectură e mai ușor de bănuț, dar citit în cheie scenică pentru spectator, e mult mai greu dacă, regizorul cu echipa lui nu găsește *clenciul* piesei.

*Ea: Eu nu țin să mă plimb cu gondola. Eu doar tânjesc ca o nebună după o asemenea plimbare. Dacă mă plimb cu adevărat, pe urmă nu mai pot să mai tânjesc.*

*El: Ar fi ridicol să vă plimbați cu gondola, ca o nebună... ca pe urmă să nu mai puteti tânji după așa ceva.*

*Ea: Ați pus degetul pe rană. Îmi place să aspir, să nădăjduiesc, să aștept. Nădăjduiesc să fiu la Veneția, unde mă aflu în momentul de față, aștept o iubire ideală. Aspirația e tot ce are omul mai frumos, atât femeile cât și bărbații.*

*El: Nenorocirea e că, uneori, idealurile noastre se împlinesc. Uite, am vrut să ajungem la Veneția, ei bine, am ajuns, acum să vedem pe undem scoatem cămașa.*

*Ea: Nu cred. Nu vreau să cred. Chiar suntem la Veneția?*

*El: Da, doamnă. Și eu am vrut să mă mint, dar suntem la Veneția. Priviți adevărul în față. Mai mult decât asta. De aici de la fereastra noastră se vede Piața San Marco.*

Am citat alt pasaj. Alt pasaj cutremurător, pentru că textul, cum aminteam mai sus, are filon tragic. E un tragic scrâșnit, se face haz de necaz. Totul e dureros. Dacă am un lucru, ce plăcere aș mai avea după aceea? Mai bine nu-l mai am. Mă lipsesc de toate. E mai rău dacă se împlinește și nu mai știm *pe unde scoatem cămasa*. Ne speriem: *Chiar suntem la Venetia?*, chiar avem lucrul pe care-l dorim? Tare am vrea să ne mințim. Mai bine ne lipsim de toate. Ne amăgim cu visul, ne hrănim cu iluzii. Lehamite cât încap și tot așa azi, mâine și tot restul vieții. Eram niște orbi cu ochii deschiși, bucurându-ne cu ceea ce se întâmpla în mentalul nostru.

*Ea: Adevărul e că în prezent, ne plictisim de moarte.*

Singurul lucru, singura stare care ne stăpânea – plictiseala.

*El: Ideal ar fi să avem numai amintiri. Dar mai e și afurisitul ăsta de prezent. Prezentul e un tribut care trebuie plătit. Așteptăm. Așteptăm. Bem cafele, discutăm, vă ofer un foc, mai întrebați de oranjadă, de mersul trenurilor, trebuie ca odată și odată, prezentul ăsta să se preschimbe în amintiri. Că n-o să țină așa o veșnicie.*

*Ea: Dar e sigur că prezentul ăsta blestemat și plicticos o să se preschimbe în amintire? Dacă rămâne prezent? Ce ne facem?*

Îngrozitoare destine. Sociologic vorbind, este terifiant dar ne interesează mai puțin. Scenic, actoricește mă intrigă cum s-ar putea rezolva, pentru a pune în evidență starea de amorțeală descrisă mai sus. Puțini sunt, cred, cei ce se încumetă la o montare. Vorbesc de regizori. Actori care s-ar putea apleca asupra textului mazilian, acestuia sau altuia, și mai puțini.

Dealtfel, cunosc puțini regizori care s-au încumetat a monta piese de Mazilu. Majoritatea montărilor erau obișnuite, cu tentă apăsător-grotescă, prea păstoasă, comicul exagerat făcând compromisuri publicului.

Ascultați ce replică de autor genial, care știe cum să servească actorul și cunoaște efectul replicii asupra publicului.

*El: Dacă setea mea de iubire se realizează, nu pot să aspir la iubire. Păi, ce mă fac, doamnă, fără aspirația spre iubire? Te câștig pe dumneata în carne și oase și pierd în schimb speranța divină că odată și odată te-așputea întâlni. Eu sper să vă întâlnesc, nu să vă întâlnesc de fapt. N-am nevoie de femeia ideală. Am nevoie de mai mult. Am nevoie de speranță că voi găsi poate, cândva, o asemenea femeie. Speranța, doamnă, nu femeia. Nu-mi luați speranța că mă arunc în mare!*

Totul e perfect în rostuirea replicii. Cred că numai Pintilie montând *Somnoroasa aventură* cu Dinică și Cotescu, spectacol interzis, au reușit să redea perfect textul magistral al lui Mazilu.

Ubicuitatea, *fenta* dramaturgului în replică, ubuescul care ne stăpânea (poate ne mai stăpânește încă), toate fac din punct de vedere artistic un regal pentru actor, sau un posibil regal (depinde de montare, iarăși!).

Trebuie înțeleasă starea de spirit a unui colectiv teatral, dorința unui regizor de a monta un asemenea text, apetenta pentru un asemenea text, nevoia de a reînvia niste epoci apuse din bucuria de a crea un spectacol memorabil.

*El: Dar eu nu vreau să scap de această suferință, aș fi distrus dacă aș pierde această suferință îngrozitoare. Această suferință mă ține pe picioare. Vai de mine și de mine... Câte distracții nu scot eu din suferința asta... Câte beții zdravene nu se fac pe tema*



*iubirii neîmplinite, câte călătorii, câte și mai câte. Păi, închipuiți-vă, doamnă, ce tristă ar fi viața noastră fără această veșnică durere. Durerea caută veșnic plăcerea în care să se topească. Căci numai durerea naște plăceri adevărate.*

Ne asumăm această suferință ,care , culmea!,e si izvor de plăceri.Câte betii, câte călătorii etc.Durerea face parte din noi.Caută plăcerea,ea durerea,in noi.Coabităm împreună,e un mariaj perfect.Si vine moartea.

*Ea: Veneția nu există. Există numai dorința de a vedea Veneția. Nădejdea că ai să vezi Veneția. Durerea că nu poți vedea Veneția. Totuși, eu vreau să văd Veneția măcar odată în viață.*

Și tot personajul feminin, puțin mai târziu.

*Ea: O, dacă aș vedea Veneția, odată, măcar odată... Sunt la Veneția, dar nimeni nu-mi poate lua speranța că odată și odată, poate la bătrânețe, poate mai curând, voi vedea Veneția.*

Și piesa se încheie.

*Ea: Sunt la Veneția și, totuși, același vis mă macină. Dacă aș vedea măcar odată Veneția ...măcar odată. Presimt că n-am s-o văd niciodată.*

Final de piesă. Personajul moare. Moare totul în jurul nostru. Nici-o speranță. Acest balans între râsul-plânsul, tragic-comic, greu de redat pe scenă, ne pune în imposibilitatea de a ne închipui cum ar putea arăta o asemenea montare. Bineînțeles o montare de excepție.

Dar nu ne interesează cine reușește să monteze piesa în spiritul expozeului nostru, ci dacă o montează așa cum încercăm noi să deșluisim, în subtext, partea politică, voalată a piesei. Propunem o altă lectură a textului, nu spunem că e importantă, dar oricum e originală.

Ne apropiem de sfârșitul parcursului nostru artistic. Nu știu dacă am convins pe cineva. Nu asta mă interesează. Ce propun e o cu totul altă cheie, a unei eventuale montări. Categorie, toate textele lui Mazilu au o tentă politică, dar cel mai pregnant mi se pare *Frumos e în septembrie la Veneția*. Concentrat, laconic, caustic. Aștept, și am răbdare, să întâlnesc un regizor capabil să-mi dea satisfacții din acest punct de vedere. Succes domnilor!

## **Despre convenția teatrală și paradoxurile ei**

**OCTAVIAN JIGHIRGIU**

Teatrul, ca artă cu specific aparte, născută la confluența suratelor sale, a reușit să-și păstreze de-a lungul secolelor virtuțile, să-și sporească neconținut mijloacele și să-și fascineze permanent receptorii. Toate acestea, în ciuda unei *declașări fățișe a păcălelii* de dincolo de cortină. Oricât adevăr ni se înfățișează prin jocul actoricesc, oricât de organice și reale sunt expresiile, mișcarea sau exclamațiile eroilor de pe scenă, oricât de bine arată decorul, costumele sau friptura din care aceștia mănâncă,

avem parte tot de o farsă ce ni se servește spre *stârnirea* empatiilor și a emoțiilor noastre.

De ce acceptă spectatorul această păcălire? De ce și-o asumă conștient? Probabil pentru că, asemenea actorilor, omul din sală are nevoie să-și părăsească, măcar și temporar, condiția sa reală pentru a trăi experiențele altora. De disimulare are parte și în viață. Dar e acea formă de disimulare necesară și totodată greu de asumat. Mimarea plăcerii într-un act sexual, falsa condescendență într-o relație de conveniență sau zâmbetul schițat pentru a ascunde deznădejdea, sunt fațete ale disimulării cotidiene. Transferul energetic din sala de spectacol este, trebuie să fie, o alternativă la toate acestea.

Teatrul își trage sevele și își sprijină resorturile existențiale pe un proces empatic. Empatia dramaturgului cu viața este urmată de cea a creatorilor scenici cu textul și, în final, de cea a publicului cu spectacolul. Plin de mister, jocul actorilor, despre care Bertold Brecht spunea că e „un colocviu cu publicul”<sup>1</sup>, rămâne paradoxal cantonat la granița dintre adevăr și minciună. Relația celor două părți este una ambivalentă. Atât actorul cât și spectatorul se expun unul în fața celuilalt. Dacă despre actor știm în ce mod își *etalează dedesubturile*, mai trebuie stabilită forma de răspuns a publicului. Acesta se arată și totodată se explică prin reacțiile sale la ceea ce i se oferă: spectacolul. Ieșim așadar din cadrul prestabilit al acestei arte și intrăm pe un teren al sincerității liber exprimate. Iată cum, paradoxal, am plecat de la minciună pentru a afla adevărul. Avem parte de acea convenție instituită ca *regulă necesară a jocului* pentru eludarea haosului. Nicidecum nu vorbim de convenționalul care aduce cu sine formalism, rigiditate și în final anchiloză.

Autorii care au ținut să declare fățiș convenția actului scenic au deschis, temporar, culoare de comunicare între cele două părți ce fac obiectul unei interdependențe totale: actori - spectatori. Procesul limpezit astfel, rămâne totuși la fel de misterios. Din el și prin el au transmis semenilor diverșii formatori de curențe teatrale, mesajul că arta scenică trebuie ancorată în viața reală ca soluție la nevoile comunității. Convenția a căpătat, astfel, formă de manifest. Dar, încă din antichitate, nevoia de a semnală ori combate o problemă din viața cetății se făcea apelându-se la *acordul teatral* cu termeni prestabiliți. Exemplul cel mai elocvent ni-l oferă Aristofan prin piesele cu ieșiri în fața publicului fără mască și adresare directă. În multe dintre

---

<sup>1</sup> Bertolt Brecht, Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. 3, București, Ed. Meridiane, 1971, pp. 247–248.

capodoperele sale, Shakespeare folosește tehnica „teatrului în teatru” ca pe o modalitate de expresie dramatică superioară formulei clasice. În **Hamlet** sau **Visul unei nopți de vară**, declararea convenției devine procedeul de împlinire, de completare a demersului creator. Mai mult decât atât, ilustrul autor britanic nu pierde ocazia să ofere publicului adevărate lecții de artă actoricească, dacă e să ne referim doar la discursul lui Hamlet către actori sau la repetițiile meșterilor din **Visul**... Spectatorii care, astfel, întrevăd culisele artei teatrale se simt incluși complicitar în urmărirea scopurilor declarate ale piesei. Ei intră în posesia unei chei suplimentare de receptare a spectacolului și pot aprofunda tâlcurile intrigii.

Prin punerea convenției declarate, în antiteză cu formula clasică a teatrului, problematici dintre cele mai variate privind moralitatea, bestiarul instinctelor sau supremația onoarei, sunt potențate, ies la suprafață asemenea uleiului pus în apă. Și toate acestea revoltă, sau, din contra, mulțumesc publicul oferindu-i ceea ce-și dorește de fapt: dreptate. E foarte curios faptul că, în ciuda expunerii pe care o presupune declararea convenției, actul artistic nu este văduvit de profunzimi și sensuri, ci, dimpotrivă, acestea par a prinde strălucire. Miracolul teatrului, aflat în antiteză cu banalitatea unei exprimări directe la public, nu-și pierde din amploare, acesta fiind un alt paradox al convenției scenice declarate.

Marele maestru al tehnicii „teatrului în teatru” rămâne, fără tăgadă, Luigi Pirandello. El este cel care și-a amprentat creația, revoluționară în epocă, prin utilizarea procedeului. Preluând de la iluștrii săi înaintași, Aristofan, Shakespeare, Calderon de la Barca, Corneille sau Moliere, modelul declarării convenției, Pirandello la împlinit conferindu-i noi și variate sensuri. Piese ca **Astă seară se improvizează** sau **Șase personaje în căutarea unui autor** au ca problematică și punct de plecare tocmai transgresarea convenției teatrale. De altfel, premiul Nobel pe care l-a primit a avut drept motivație „îndrăzneța și ingenioasa renaștere a artei dramatice și scenice”.

Astăzi, mai mult ca oricând, această nevoie de integrare a actului artistic într-un demers deopotrivă profund și demistificator, spectaculos și alarmant este generat și de involuția umanității invers proporțională cu evoluția tehnologică. Un teatru ca formă de educație, de reabilitare sau de terapie pentru receptorii săi este imperios necesar. Asta au înțeles autori contemporani precum Beckett, Arrabal, Ionesco sau Vișniec, care nu s-au limitat să scrie o literatură dramatică ci au conferit scenei statut de *ecograf al alienării umanității*. Dincolo de toate, teatrul își păstrează rolul fundamental de oglindă a vremurilor sale, de formator al nevoii de frumos a omului și de subiect de

meditație. Prin teatru, spectatorul își găsește un anume tip de mântuire a sufletului și a minții, funcției sale estetice corespunzându-i o dorință profund umană de autodepășire.

Teatrul, indiferent de declararea sau deghizarea conveniei, trebuie să aibă mesaje clare și să vizeze adevărul pentru a rezista în timp, indiferent de schimbările care vor surveni. Toate marile curente pornind de la Stanislavski, au îndreptat arta scenică spre una și aceeași țință: adevărul. Ori, declararea conveniei atrage cu sine tocmai resorturile adevărului prin demascarea *minciunii* de care aminteam.

Declararea convenției, atunci când e făcută cu iscusință, poate spori spectaculosul artei scenice. Și asta e chiar necesar atâta timp cât teatrul are de înfruntat acum concurenți puternici, acele forme de divertisment care au răsturnat scara valorilor în preferințele publicului. Televiziunea, cinematografia sau internetul controlează agresiv largi segmente de audiență creând un dezechilibru substanțial în defavoarea formelor de divertisment clasice (teatru, operă, concert simfonic) care se văd, astfel, antrenate într-o competiție dură, inegală, pentru câștigarea unui segment de piață sau pentru menținerea interesului publicului deja format. Secolul informației digitale ridică serioase probleme artei scenice care a fost nevoită să cedeze rolul de vârf de lance în preferințele culturale ale publicului, altor forme de expresie artistică, mult mai accesibile ca modalitate de recepție și decodificare a mesajului transmis. De aceea, demistificarea controlată prin pârghiile *teatrului în teatru* are un rol de revigorator permanent.

„Opera de artă vie”<sup>2</sup> va rămâne probabil în preferințele și așteptărilor spectatorului modern, atâta timp cât ea va ști să-și conserve sau să-și inventeze astfel de arme secrete. Văd tot mai multe proiecte îndrăznețe în care clasicul și avangarda reușesc să se împletească în mod armonios. Armele convenționale ale teatrului sunt redistilate în forme neconvenționale. Convenția devine poarta deschisă dinspre adevăr spre iluzie. Regizori importanți precum Silviu Purcărete, Andrei Șerban, Mihai Măniuțiu, Tompa Gabor, Alexander Hausvater și mai tinerii Radu Afrim, Claudiu Goga, Teo Herghelegiu ne provoacă la plonjeuri în propriile cutume, bestiare sau vise. Actorul și spectatorul pornesc aproape umăr la umăr în această aventură miraculoasă.

Brecht sau Artaud, Brook sau Grotowski, Dodin sau Barba vorbesc de importanța relației dintre actor și spectator ca elemente fizice puse în contact prin intermediul spectacolului. Această relație este de fapt cheia modernă de abordare a unei arte cu un impact atât de mare în societate cum este teatrul. Publicul reprezintă elementul cheie, reperul față de care artistul creator își acordează instrumentele actoricești și față de care își consumă existența scenică. Implicarea spectatorului în

---

<sup>2</sup> Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, București, Editura Unitext, Seria Magister, 2000.

*complotul* convenției teatrale dă actorului șansa de a nu se osifica, de a se raporta la contextul în care evoluează. În aceste condiții, calitatea principală a jocului actoricesc va fi slujirea adevărului implicat de această tip de relație.

Deseori am asociat existența scenică a unui spectacol cu etapele vieții, începând cu textul (pretextul) dramatic care poate fi substitutul nașterii biologice, ajungând apoi la momentul în care actorul, secondat de regizor, pornește în elaborarea partiturii sale aidoma etapelor copilăriei și adolescenței și continuând cu evoluția spectacolului de la o reprezentație la alta precum o ființă în toate vârstele maturității și ale senectuții. Iată cum, convenția artistică se substituie *convenției ontologice*. Premiera unui spectacol (echivalentă majoratului în biosul uman) este una din etapele acestei convenții. Pe parcursul *vieții spectacolului* se vor adăuga, contura, elimina o serie de elemente actoricești care apar inevitabil din relația cu publicul, partenerii de scenă și chiar cu sine însuși. E bine știut faptul că spectacolul nu poate avea niciodată un caracter definitiv, el este o operă în continuă evoluție, declararea convenției devenind, așadar, și o formă de verificare a valabilității demersului artistic.

Arta teatrului, în ciuda tuturor impedimentelor apărute de-a lungul istoriei sale, a rezistat în întreaga lume ca entitate artistică, ca manifestare spirituală și histrionică a omului, demonstrându-și, prin secole, imensul potențial ideologic și estetic, capacitatea permanentă de adaptare la formule noi, marea înrâurire asupra receptorilor săi care cred, și astăzi precum în urmă cu sute de ani, în realitatea actului scenic, acceptând necondiționat convenția propusă de creatori și lăsând magia și emoția momentului să le intre în suflete.

## BIBLIOGRAFIE

- Appia**, Adolphe – *Opera de artă vie*, București, Ed. Unitext – Seria Magister, 2000;
- Borie**, Monique – *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, București, Ed. Unitext și Ed. Polirom, 2004.
- Brook**, Peter – *Spațiul gol*, București, Ed. Unitext – Seria Magister, 1997;
- Grotowski**, Jerzy – *Noul testament al teatrului*, interviu de Eugenio Barba publicat în volumul *Spre un teatru sărac*, București, Ed. Unitext – Seria Magister, 1998;
- Munteanu**, Romul – *Farsa tragică*, București, Ed. Univers, 1989.

**Pandolfi**, Vito – *Istoria teatrului universal*, vol. 3, București, Ed. Meridiane, 1971.

**Tonitza-Iordache**, Michaela, **Banu**, George – *Arta Teatrului*, București, Editura Nemira, 2004.

### **Caragiale și succesul în teatrul mileniului III**

**ADRIAN KOREK**

Întrebarea la care încerc să găsesc câteva răspunsuri în această lucrare ar suna în felul următor: „Mai oferă scrierile lui Caragiale condițiile unui succes la început de mileniu?”.

Va trebui mai întâi să ne lămurim ce înseamnă succesul sau mai exact ce înseamnă succesul în teatru. De ce depinde el?

George Ivașcu, directorul Teatrului Metropolis din București răspundea unei întrebări legate de motivul aprecierii de care se bucură teatrul deschis în urmă cu câțiva ani: “Primul lucru pe care îl promovez la Teatrul Metropolis este povestea,

subiectul și ele trebuie să aibă, în principal, atenția îndreptată către public, care trebuie, așa cum spunea Caragiale, să iasă din sală cu o lacrimă de râs sau de plâns.“

Teatrul este în viața omenirii de când primii șamani au întrupat caracteristicile animalelorenerate, ale fenomenelor naturii sau ale zeilor, iar mai târziu ca manifestare organizată, de când corurile antice personificau pentru public vorbele zeilor. Succesul acelor manifestări era asigurat de caracterul lor inițiativ, de inspirație divină, pe care spectatorii le priveau ca pe o intrare în lumea celor care conduceau destinele lumii pe care o cunoșteau și în care trăiau.

În momentul în care teatrul și-a pierdut caracterul religios, coborând printre oameni prin abordarea subiectelor de ordin uman și cu personaje ce nu mai reprezentau superioritatea de neatinse a forțelor supranaturale, succesul a devenit o variabilă ce depindea de valoarea textului, de subiectul dezbătut, de personajele întrupate (mai dragi sau mai urâte, încărcate de eroism sau de umanitate), de valoarea actoricească a interpretării. Concursurile dionisiace dintre tragedienii greci au făcut posibil succesul de public de atunci și moștenirea umanității pentru totdeauna (fără succesul în contemporaneitatea lor, Eschil, Sofocle sau Euripide ar fi rămas niște necunoscuți pentru generațiile ce aveau să urmeze). Impactul asupra societății în sânul căreia avea loc reprezentația avea (și are) de spus unul din cele mai grele cuvinte în transformarea în succes.

Impactul asupra fiecărui individ în parte, prin emoția stârnită, prin schimbarea viziunii pe care o are fiecare sau prin exprimarea pe scenă a convingerilor neîmpărtășite ale oamenilor cu lipsă de decizie, au de asemenea un rol covârșitor în transformarea în succes a unei reprezentații teatrale.

Alături de calitățile dramaturgilor, ultimul secol a avut avantajul în crearea de spectacole de succes de mărirea importanței regizorului în actul teatral. Viziuni noi aplicate textelor jucate și răs-jucate au făcut posibile succese atât din punct de vedere calitativ, cât și din cel al impactului asupra unui larg număr de spectatori.

Diseminarea rezultatelor unui act artistic are la începutul acestui nou mileniu un nou aliat: internetul. Atât prin posibilitatea nelimitată de răspândire a informației, a înregistrărilor de spectacole (care pot oferi unui curios o privire în interiorul unui spectacol pe care, poate, ar vrea să-l vadă, dar nu e convins), cât și a exprimării părerilor celor direct vizați (publicul larg) prin bloguri personale, forumuri sau comentarii la recenziile publicate în variantele virtuale ale publicațiilor scrise.



După cum știm, una dintre cele mai problematice și născătoare de polemici chestiuni ale vieții curente a instituțiilor de spectacol este repertoriul – alegerea pieselor care se vor monta pe scenă. Această alegere trebuie să țină cont de un mare număr de factori: componența trupei (paliere de vârstă, notorietatea unora dintre actori – cine vinde?), mărimea bugetului, disponibilitatea și propunerile regizorilor, "profilul" teatrului, programul estetic al directorului (de care depind foarte multe și care, de multe ori, nu se ridică la înălțimea responsabilității culturale pe care o are), precum și - cel mai important dintre toate - posibilitatea piesei (pieselor) de a genera succes. Succes fără de care toate celelalte aspecte nu își mai au rostul.

Asta și pentru că, indiferent de ce spun cronicarii, criticii și „amicii”, orice om care cunoaște cât de cât teatrul știe că, pentru oamenii care îl fac, singurul criteriu valabil de apreciere a muncii lor este acel misterios fenomen psihosocial numit **succes**. Acesta poate apărea atunci când nici cu gândul nu gândești (dar, poate, cu sufletul, câteodată, simți) și poate dispărea fără nici un preaviz. Care nu ascultă de legi clare și încalcă toate regulile. Care poate fi analizat, studiat, descris, dar care nu poate fi garantat niciodată, de nimeni și de nimic. Dacă, în orice domeniu al vieții, succesul este o preocupare obsesivă, în lumea spectacolului el este condiția fundamentală a existenței. Iar unul dintre purtătorii succesului, în teatru, este piesa. "Ce jucăm?" - iată cum sună întrebarea-cheie în orice „fabrică” producătoare de spectacole.

Răspunsurile pot fi extrem de variate. Experiența însă i-a învățat pe majoritatea practicienilor scenei că, de regulă, textele aducătoare de succes au: 1) roluri „grase” și, eventual, potrivite pentru vedetele trupei și 2) poveste interesantă (conflict complex, dar nu complicat, dialoguri suculente, dar fără exprimări greoaie, elitiste, care ar reduce numărul potențialilor receptori vizați, minimum un punct culminant și un deznodământ surprinzător). Toate acestea se pot studia fie teoretic, fie practic. Surprinzător sau nu, punerea în practică a „lecțiilor” nu garantează, cum spuneam, succesul, dar îi netezesc în mod vizibil drumul.

Totuși de la aceste deziderate normale într-un demers artistic până la producțiile teatrale pentru mase, așa-numitele „șușe”, este cale lungă pe care, din păcate au ales să calce și nume de actori/actrițe care, în anumite perioade ale carierei lor, puteau aspira la un loc în Olimpul actorilor dedicați. Spectacolele de public sau „șușele” nu-l ocolesc nici pe Caragiale în acest început de mileniu, succesul lor fiind garantat de apetența publicului pentru textele lui Caragiale, nostalgia publicului după

spectacolele realizate în perioada ante-decembristă și preluate de televiziunea națională (cine nu își aduce aminte cu plăcere de rolurile caragialești realizate de nume ca Grigore Vasiliu – Birlic, Radu Beligan, Dem Rădulescu, Victor Rebengiuc, Horațiu Mălăele, Ștefan Bănică, Octavian Cotescu, pentru a enumera doar câteva nume cu realizări remarcabile), precum și de distribuirea unor nume care nu sunt neapărat legate de teatru, dar asigură garantat vânzarea biletelor cu prețuri aproape duble față de un spectacol de factură real artistică. Aceste succese de casă aplică rețete de care actorii se feresc de obicei (îngroșarea până la grotesc a comicului de limbaj, gag-uri copiate din filmele mute sau inspirate din serialele de comedie adresate aceluiași public larg), dar vremurile fac în așa fel încât asemenea manifestări să aibă priză la public. Una din cele mai recente asemenea „înscenări” este „O noapte furtunoasă” ce îi are în distribuție pe cântărețul și absolventul de Actorie Ioan Gyuri Pascu care joacă rolul lui Rică Venturiano, pe cântăreața și absolventa de Actorie Monica Anghel, iar Maia Morgenstern, care din păcate pentru parcursul său artistic de până acum, acceptă asemenea colaborări – pe cel al Vetei.

Într-o asemenea înscenare au excelat scenele cu tentă sexuală, înjurăturile, atitudinile urbano-cartierești, zgomotul și, în general, tot ceea ce merge acum pe piața reclamei/de consum din România. Lumea a fost extrem de încântată de valul de glume și gesturi obscene care a curs spre sală în permanență. Oameni deprinși demult cu Vacanța Mare, concetățenii noștri au râs cu poftă și au aplaudat frenetic ori de câte ori Maia Morgenstern făcea gesturi obscene, când Gyuri Pascu a făcut un recital de hip-hop a la Divertis sau când actorul George Ivașcu se asfixia între picioarele eroinei principale. Tumultul de vulgaritate, ieftineala regizorală, refuzul clasicului sunt greu de descris. Asemenea înscenări trebuie văzute doar dacă vrem să aflăm unde ne situăm din punct de vedere cultural în acest moment. Altfel, stăm mai bine acasă și recitim piesa, în original.

George Banu ne spune că teatrul este o artă a actualității, a sentimentelor și gândurilor născute în noi datorită spectacolului și/sau textului. Apelarea la resorturile instinctuale ale românului năpăstuit de vremurile pe care le trăiește nu face în nici un caz cinste celor care aleg calea ușoară a succesului.

„Eternul Caragiale!” – de câte ori nu am auzit replica aceasta legată de situații din viața politică sau din viața de zi cu zi.... Politicienii noștri (pentru că ei sunt cei mai expuși comparației cu lumea lui Caragiale), mândri că sunt români, vorbesc de parcă ar fi la piață și-și întorc principiile ca și cum s-ar târgui pe o legătură de ceapă. Privind

meschinăriile și jocurile politice ajungem la ideea că o piesă scrisă în trecut este încă jucată pentru că ea reflectă și azi situația (identitatea!) *de atunci*: publicul de azi (se) recunoaște în personajele și conflictele care apar pe scenă și se uită cu plăcere sau, dimpotrivă, cu dispreț pentru că vede ceea ce îl caracterizează și pe el. Și oare când va veni perioada aceea feerică și postmioritică în care operele lui Caragiale să-și piardă actualitatea mișcătoare și mușcătoare?!

Mileniul III a debutat fericit pentru Caragiale, potrivindu-se cu aniversarea a 150 de ani de la nașterea sa, astfel că anul 2002 a însemnat „anul Caragiale”. Prilej pentru multe teatre de a include în repertoriul lor piese ale clasicului național... Mai mult sau mai puțin reușite.

Semnalul l-au dat Naționalele din Iași, București, Craiova și Teatrul Național de Televiziune. Astfel, toată lumea s-a grăbit să răspundă unui apel de conștiință sau... ministerial, punînd în scenă textele patronului spiritual al teatrului nostru. Puțini se mai gîndesc, însă, la calitate și exigență, la un strop de noutate sau individualitate. Totul e să fie ori să semene măcar cu Caragiale. Numai că mulți chemați, puțini aleși! Iar Caragiale rămîne o nucă prea tare pentru cei nedeprinși cu urcușul către zonele de altitudine ale adevărului artistic.

„O scrisoare pierdută” a lui Grigore Gonța în care singura idee urmărită cu consecvență era parodierea iubirii sincere și pătimase, de telenovelă, dintre Tipătescu (un excelent Mihai Călin) și Zoe (o Tania Popa serafică printre dulci suspine)...

„O noapte furtunoasă” a Naționalului bucureștean, în regia lui Felix Alexa. Ca și la alte producții ale sale, nu s-a putut distinge o idee în jurul căreia să se fi coagulat demersul regizoral. Nu se poate spune că Felix Alexa alege un text pentru că vrea, prin el, să exprime ceva, un crez artistic al său. Din nou, nume ca Mircea Rusu, Mihai Călin, Irina Movilă, Dan Puric, i-au asigurat partea sa de succes...

Prilej de asemenea pentru Naționalul craiovean de a-i dedica un festival: „Zilele Caragiale” de la Craiova „O scrisoare pierdută”, al regizorului Virgil Tănase, adus în Bănie de Teatrul Național din Iași, reprezentația Naționalului craiovean cu „D’ale carnavalului” al regizorului Mircea Cornișteanu, si o surpriză cu valoare de eveniment., recitalul lui Tudor Gheorghe, intitulat „Pe un franc, poet”, realizat în exclusivitate pe versurile lui I.L. Caragiale.

În același an aniversar și scena lirică românească i-a dat onorul dramaturgului: „O noapte furtunoasă” de Paul Constantinescu, pe scena Operei bucureștene, spectacol datorat regizoarei Cătălina Buzoianu, premiera „La douășpe trecute fix”, o

adaptare după Caragiale, spectacol realizat de coregrafa Adina Cezar în colaborare cu Teatrul „Oleg Danovski” din Constanța, în baza scenariului semnat de Ana Maria Munteanu.

Anul Caragiale s-a simțit astfel și prin nominalizările la Premiile UNITER pentru stagiunea 2002/2003:

Debut: Theodora Cîmpineanu - pentru regia spectacolului „O noapte furtunoasă sau nr. 9” de I.L. Caragiale, Teatrul L.S. Bulandra București;

Cel mai bun actor: Constantin Cojocaru - pentru rolurile Leonida din „Conu’Leonida față cu reacțiunea” și Zoia din „Gaițele”, Teatrul Odeon București; Cea mai bună actriță: Irina Movilă - pentru rolul Veta din „O noapte furtunoasă”, Teatrul Național I.L. Caragiale București.

Apropiindu-ne de anii mai recentți, observăm că riscul căderii în uitare a lui Caragiale nu există, teatrele din Capitală precum și din țară propunând diverse recitiri ale lui Caragiale, cu mai mult sau mai puțin succes, cu mai multă sau mai puțină inspirație.

La Cluj, stagiunile recente au inclus 2 spectacole ale lui Caragiale: unul al Teatrului Național din Cluj, „O noapte la Union”, un spectacol fără mari pretenții, în care totul curge și decurge... *à la légère* dar care s-a dovedit a fi pe placul publicului nepretențios, dar bucuros să vadă un colaj muzical inspirat din Caragiale; fără să fie vorba despre o concurență locală, sediul inovațiilor avangardiste mai solid susținute estetic pare a se fi deplasat în ultimul timp spre scena Teatrului Maghiar. Aici a montat Măniuțiu un apreciat „Woyzeck”, dar și „Doktor Faustus”, spectacole memorabile, intens discutate, șocante prin metafora teatrală propusă. Dacă „Doktor Faustus”, de pildă, era plasat într-un azil de bătrâni handicapați, nu e de mirare că Tompa Gabor a venit cu „O scrisoare pierdută” situată nu altundeva decât într-o toaletă publică. Locul cel mai potrivit unde trebuie așezată politica aleșilor, pare a sugera regizorul, supralicitând dur, imperturbabil, bagatelizând ironic, fără limite. Asta este politica de ieri și de azi și trebuie tratată ca atare. Desigur, este una dintre provocările ce nu vor rămâne suspendate în aer. Așa cum „onorabilul” Cațavencu nu se teme de întreruperi, nici Tompa Gabor nu se teme de provocări. De aceea le și cultivă. Dar vom reveni la cazul Tompa, tocmai datorită inovației sale, precum și evenimentului stârnit de un Caragiale montat într-o limbă străină care să mai aibă și succes...

La el acasă, la Teatrul din Ploiești, Caragiale a avut parte în 2008 de premiera comediei „D'ale carnavalului”, „piesa cea mai pură”, cum zicea regizorul Sabados, referindu-se evident la calitățile teatrale ale savuroasei farse.

La Teatrul Sică Alexandrescu din Brașov a avut premiera în ianuarie 2009 „D'ale carnavalului...” în regia lui Șerban Puiu.

Pe scena Teatrului „Alexandru Davila” Pitești și-a găsit locul „O scrisoare pierdută” în regia lui Zoltan Schapira.

Teatrul Bulandra a prezentat, la începutul anului 2009 spectacolul „O scrisoare pierdută”, în regia lui Doru Ana.

Caragiale nu este limitat la scena de lemn a teatrelor, ci își găsește locul și în spații de nișă: Circul Globus a prezentat publicului un spectacol intitulat „D'ale Bibicilor lui Caragiale”. Beneficiind de aportul unor actori talentați (Maria Buză/Raluca Dinculescu, Magda Catone/Liana Lungu, Manuela Hărăbor/Clara Vodă, Cosmin Șofron/Marius Bodochi, Silviu Biriș/Gheorghe Ifrim, Anca Sigartău), în regia și scenariul directoarei Brândușa Novac, spectacolul combină momente din cele mai cunoscute piese caragialiene – „O scrisoare pierdută”, „D'ale carnavalului” și „O noapte furtunoasă”.

Chiar și la Opera Comică pentru Copii, Caragiale continuă să respire în acest început de mileniu: ea a produs recent musicalul „O noapte furtunoasă” - o adaptare după I. L. Caragiale a lui Roman Vlad. Acesta face parte din proiectul „Caragiale”, coordonat de Mircea Diaconu. Istoricul acestui proiect începe în 2003 și constă în adaptări după opera lui Caragiale, precum „Un pedagog de școală nouă”, „O noapte furtunoasă” și „Vizita”.

Iar viitorul „sună bine”:

În cadrul stagiunii 2009/2010 a Teatrului Național din Cluj va avea loc și premiera piesei „Caragiale forever”, scenariul și regia: Mihai Măniuțiu. Interesant de văzut ce și cum va prelucra Măniuțiu în acest colaj.

La Teatrul din Baia Mare au început în octombrie repetițiile la „D-ale carnavalului”. Spectacolul, în regia lui Claudiu Pintican, va include, după spusele conducerii teatrului, momente de cabaret și de revistă.

Pentru că aproape orice regizor cu pretenții sau orice actor cu veleități regizorale „simte” la un moment dat că trebuie să monteze un spectacol Caragiale, am fost martorii uneori, a unor „lecturi” mai ciudate, ca să fim indulgenți

Succesul căutat cu orice preț, a făcut loc unor extravagante inutile sau au reușit să deschidă, măcar în intenție, perspective noi asupra autorului și a operei sale. Desigur, în opiniile comentatorilor pot lua direcții divergente, căci nu avem aceleași norme de judecată profesională, aceleași gusturi estetice și aceeași sensibilitate omenească, drept pentru care ceea ce unuia i se pare o capodoperă, altuia îi poate părea o prostie fără margini - și invers. În definitiv, cine e în măsură să decidă că Tocilescu are dreptate înfățișându-l pe Dandanache în chip de vampir (în „Scrisoarea pierdută” de la Naționalul bucureștean, de acum câțiva ani) sau că Anton Tauf nu are dreptate transformându-l pe Spiridon într-un soi de luptător de sumo, și maniac sexual pe deasupra (în „O noapte furtunoasă” de la Teatrul Municipal din Baia Mare, cam tot pe-atunci)? Și totuși, delimitări se pot face între viziune originală și făcătură, între postură inedită și im-postură. Criteriul de departajare rămâne, în final, bunul-simț. Aici se desparte și succesul facil, de moment, de cel consistent și de lungă durată.

Că veni vorba, să ne întoarcem la unul dintre puținele succese veritabile ale montărilor din Caragiale, un spectacol despre care auzisem tot felul de lucruri (să nu uităm că trăim în epoca internetului și a „criticii” de pe bloguri și alte platforme sociale), cam toți vorbitorii limitându-se însă la „găselnița” regizorului în privința distribuției. Este vorba despre „O scrisoare pierdută”, montată de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj cu femei în rolurile masculine și cu un bărbat în singurul rol feminin din piesă.

Într-o țară în care se comentează că însuși președintele s-a lăsat manipulat de o blondă, de ce nu ar fi distribuite femei în rolurile bărbaților politici din „O scrisoare pierdută” a lui Caragiale? Într-o lume în care sexele sunt interșanjabile în aproape toate situațiile, piesa lui Caragiale rămâne la fel de actuală prin această schimbare, ba chiar spectacolul se îmbogățește cu neașteptate surse de umor. Montarea lui Tompa Gábor nu coboară, din fericire, la nivelul anecdotei, alegerea lui de a alcătui o distribuție feminină ținând către performanța eliberării de orice determinare legată de sex a personajelor caragialiene, ceea ce unora dintre interprete chiar reușindu-le. Nici faptul că Zoe e „bărbată”, așa cum o sfătuiește o replică, dar la propriu, nu strică echilibrul montării. Blondele Tipătescu și Cațavencu nu renunță la attributele feminității, ci le folosesc abil pentru a câștiga meciul politic, dar și pentru a rămâne, respectiv pentru a intra, în grațiile lui Zoe (Miklós Bács).

Ideea putea părea nu doar șocantă, ci chiar absurdă. Chiar dacă regizorul a explicat cu diverse prilejuri că lumea politicianilor lui Caragiale, ca și lumea

politicienilor de azi (zonă spre care, de altfel, textul este împins discret), e una efeminată, a-i vedea pe scenă pe celebri „încarnați” de actrițe, plus un Cetățean turmentat multiplu, jucat de patru fete, precum și o Zoe în formă masculină devine o provocare. Însă cu rol moral, moralist și moralizator. Pentru regizor, conflictul piesei nu este o veselă ciocnire între personaje comic-venale, comic-ticăloase, comic-iresponsabile, ci o încheștare între indivizi a căror venalitate, ticăloșie și iresponsabilitate se manifestă, prin exagerare, comic, dar care ascund, în fond, o uriașă tristețe, o uriașă disperare. Spectacolul atinge miezul adânc al umorului caragialian, dar și miezul adânc al unei realități pe care, deși o vedem tot timpul în jur, am ajuns să o ignorăm.

Marele merit al lui Tompa e că ne amintește aceste lucruri grave păstrând nealterat hazul textului, orchestrând cu umor întâmplările faimoasei istorii cu scrisoarea rătăcită și îndrumând cu precizie distribuția către un joc vioi, spumos, deloc crispat. O distribuție a Teatrului Maghiar din Cluj care ne-a arătat și calitatea componentei feminine a echipei, atât rolurile principale precum și numeroasa figurație, tot feminină, oferind un recital colectiv impresionant prin eleganța cu care, rămânând ele însele, se transformă fără efort aparent în... contrariul lor. Singur printre atâtea femei Miklós Bács se evidențiază, în Zoe, printr-o creație pentru care a și primit câteva premii.

În versiunea lui Tompa Gábor atracția sexuală e dezvăluită ca unul dintre motoarele principale ale raporturilor dintre oameni și principal instrument de manipulare. De asemenea, un spectacol ce respinge fantomele naționalismului, fără a le atașa exclusiv spațiului românesc, fiindcă regizorul adaugă la începutul actului II un mic recital din versuri ale poeților maghiari folosite ca stindard de naționaliștii de aceeași limbă. Spectacolul Teatrului Maghiar din Cluj confirmă în mod neașteptat actualitatea lui Caragiale și un Tompa Gabor redescoperit ca artist de forță.

Alexander Hausvater este unul dintre puținii regizori care nu a montat, încă, un Caragiale: „...au fost propuneri, dar nu: fiind un autor atât de cunoscut, există deja un orizont de așteptare osificat, lumea vrea să vadă ceea ce știe. Nu se dorește cunoașterea, înțelegerea acestui om visător, frustrat, care s-a autoexilat. Frustrarea aceasta se vede bine în nuvele. Situația lui Caragiale aici e la fel cu cea a unui cântăreț celebru căruia nimeni nu vrea să-i asculte ultima melodie, i se cere să le cînte tot pe cele cu care s-a lansat. Nu se poate lupta împotriva acestui curent în România. M-ar interesa să fac un Caragiale în afară, în altă limbă și să-l aduc în România.”

Așadar, Caragiale este încă interesant, se mai montează, se mai vinde și, ce e foarte important, mai are priză atât la creatorii de teatru, cât și la public. Putem doar spera ca noile montări să reziste ispitelor succesului facil și să se bazeze pe valoarea verificată și etern valabilă a dramaturgiei celui pe care Vito Pandolfi îl numea “părintele teatrului românesc modern”.

Voi încheia citându-l pe regizorul Mircea Cornișteanu (al cărui prim spectacol făcut pe scena Teatrului Național din Craiova a fost „O scrisoare pierdută”) cu opinia sa legată de contemporaneizarea textelor dramaturgice:

“Caragiale, de exemplu, n-are de ce să fie contemporaneizat pentru ca trăim în plin Caragiale de multă vreme. Cu mult dinainte să se nască Caragiale și până la sfârșitul sfârșitului nu vom ieși din Caragiale pentru că nu putem ieși din ființa națională. El va fi permanent oglinda în care trebuie să ne uităm, pentru că el ne-a pus în față o oglindă excepțională. Dacă ne uităm de fiecare dată în această oglindă și avem puterea să ne vedem așa cum suntem, odată cu asta avem și șansa să ne schimbăm puțin, acolo, pe unde trebuie.”

### ***Dan Puric și succesul în 10 pași sau Decalogul succesului***

**VASILICA ONCIOAIA**

Pornind de la asemănarea destinului artistic al lui Dan Puric cu cel al lui Jacques Copeau (1878-1949), construim zece principii etice de obținere a succesului, fără să ne propunem a stabili prin aceasta vreo rețetă, cât mai degrabă să observăm cu uimire o similitudine a destinului artistic al celor două personalități teatrale, fapt care ne scoate implicit la lumină universalitatea artei lui Dan Puric.

#### **Pasul 1**

Dincolo de orice asociere speculativă succesul de astăzi al artei scenice a lui Dan Puric are la bază găsirea unei zone de limbaj. Din spusele altor *universali* nu



poate ajunge la această treaptă decât acela care nu găsește suficiente instrumente de expresie în limbajul deja existent.

Or, dimensiunea universalității artei lui Dan Puric reiese în primul rând din descoperirea acestei zone de limbaj. Și tocmai aceasta îi permite calea spre succes, spre recunoaștere.

**Am putea bănuî, astfel, că unul din cei zece pași către succes ar fi neliniștea și căutarea.** Orientându-ne, în continuare, după *busola* Copeau, descoperim câteva indicii în care se reflectă mișcări similare ale artistului român.<sup>1</sup> Este vorba despre un manifest publicat în 1913 și intitulat „O încercare de renovare dramatică”, unde Copeau anunță pe un ton nou, personal și pasionat furia pe industrializarea în teatru, precum și pe practicile ipocrite ale scenei. El își anunță determinarea de a construi teatrul pe un fundament nou, de a lupta împotriva vedetismului, de a purta teatrul către un repertoriu de calitate, unde clasicii, reprezentați ca un model constant în alungarea prostului gust, să fie obiectul unei venerări particulare. Copeau se distanează de ali novatori ca Reinhardt sau Meyerhold, accentuând simplitatea și naturaleea, repudiind formulele decorative sau orice altă mașinărie la scenă. Punerea în scenă se definește ca un desen al acțiunii dramatice, ține în mod excepțional de interpretare, neglijând complet decorurile și accesoriile. Aceste principii sunt puse în locul moralei și esteticii.<sup>2</sup>

Fragmentul ne aduce aminte de începuturile lui Dan Puric la Teatrul Mihai Eminescu din Botoșani când, după spusele, apărute, de altfel într-o publicație cotidiană, ale directoarei din vremea aceea, era găsit deseori dansând pe scenă, până când directoarea s-a văzut nevoită să îi rezerve podul teatrului pentru acest gen de căutări. Tânărul actor avea nevoie de un mod personal de expresie. Deprinsese câțiva pași de step în facultatea absolvită („I.L. Caragiale”, la București) și cultiva acest gen cu bucurie atât la teatru, cât și la o școală populară de artă din provincie.

Nimic mai cuminte, s-ar putea spune, în destinul artistic al unui actor debutant și în peisajul dramatic al vremurilor noastre. Dacă mergem însă astăzi, în 2009 la Teatrul Național București și îl urmărim pe același actor, la 51 de ani, în

---

<sup>1</sup> în Enciclopédie d'aujourd' hui, *Le théâtre en France de Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Préface d'Ariane Mnouchkine, Armand Colin Éditeur, Paris 1992

<sup>2</sup> Observăm la Dan Puric aceeași pasiune în redimensionarea teatrului. Prin lipsa decorurilor în spectacolele sale altminteri eclectice la nivel de idee, prin calitatea gestului teatral, prin sobrietatea construcțiilor dramatice, apoi prin determinarea în lupta împotriva vedetismului, actorul și regizorul român pare să reediteze gesturi de aceeași factură ale înaintașului său francez. Cu siguranță că e vorba despre o coincidență istorică și nu de un demers programat, fapt care ne confirmă din capul locului frumusețea dar și unicitatea unei astfel de personalități teatrale.

**Sinucigașul**<sup>3</sup>, vor fi doar câteva minute acelea în care vom rămâne electrizați în fotolii: minutele în care Puric dansează.

## Pasul 2

Ajunși în punctul acesta, nu dezvoltăm modul diferențiat în care s-a dezvoltat arta actorului la Dan Puric, ci sesizăm doar al doilea pas către succes pe care cei doi artiști îi au în comun: **Necesitatea de a fi personal, de a fi tu însuți**. Se pare că neliniștea și căutarea se nasc tocmai și numai din această necesitate. Jacques Copeau a făcut o trupă tânără (unde îi găsim pe Lois Jouvet, Charles Dullin), a format o comunitate entuziastă sub conducerea unui patron, cu o disciplină severă. În spectacolele sale – o extremă stilizare a decorului, echilibru între poetic și comedie pură, trupă omogenă, pentru prima dată mulimea se înghesuia la teatru, plăcerea spectatorilor răspunzând celei a actorilor.

În oglindă, la Dan Puric sesizăm două detalii: în primul rând, această deprindere a sa de a forma mereu o trupă a depășit întotdeauna prejudecata că se poate lucra numai cu artiștii formați ca atare. Câtă lume știe, de exemplu, că în trupa actuală, artistul are un fost gropar? Sună shakespearian de-a dreptul, dar, la urma urmei, de ce n-ar sta un gropar lângă Puric, când Hamlet s-a întreținut și el cu unul?! Observăm, prin structura eclectică a trupei, că Dan Puric utilizează ca principiu de înaintare spre succes (succesul ca și confirmare a valorii și nu ca obiectiv carieristic) bucuria de a juca a celor implicați.

## Pasul 3

Își alege și formează actorii pentru care *a juca* devine necesitate existențială. Dacă identitatea artistului se fundamentează pe bucuria jocului, n-ar fi decât un pas ca să înțelegem că Dan Puric înaintează *împreună* cu trupa sa. **Așadar, spre succes nu se merge de unul singur**. Dacă e adevărat că succesul este o *confirmare* a rezultatelor și nu un *trofeu* la vânătoarea de rezultate, atunci, drumul spre confirmare trece printr-o comunitate de oameni și o comuniune de idei!

La o privire mai atentă asupra companiilor de teatru de acest gen (unde cuvântul se substituie mișcării), se poate observa lesne că Dan Puric nu aduce cu

---

<sup>3</sup> *Sinucigașul*, de Nikolai Erdman, regia Felix Alexa Teatrul Național București, premiera 24 mai, 2009

trupa sa vreun concept nou în peisajul teatral universal.<sup>4</sup> Ceea ce îl diferențiază însă e savoarea oferită de un dozaj particular al elementelor de dans, step, moda, pantomima, actorie etc. E sigur însă că vorbim despre un pionier în recuperarea mentalității artistului după comunism, în România. E sigur că universalitatea limbajului ales de Dan Puric (depășirea, prin gest, a limbii naționale cu toate limitele aferente) își extrage specificitatea din cele mai tipice situații *omenesco-românești* ajungând astfel prin autenticitate, la universal.

Greu de spus ce fel de actori sunt tinerii din compania *Passe-Partout*. E sigur că sunt mai mult decât dansatori. Prin dans, ei cultivă o naturalețe a gestului rar întâlnită, altminteri, în lumea teatrului fără a cădea în vulgaritate.

Citim despre Copeau ceva ce pare a fi platforma estetică a trupei *Passe-Partout DP*: Un spectacol unde bucuria particulară a actorilor și sentimentul de a fi la noi acasă creează o jubilație particulară a publicului și o acțiune mult mai puternică asupra lui, o comunicare mult mai simplă și mult mai adevărată.

Trebuie să îmbogățim comedia modernă, literară, intelectuală cu noi cunoștințe despre experiența corpului uman. Trebuie să creăm un corp care e gata să se împrumute oricărei acțiuni corporale. Asta înseamnă că orice mișcare e însoțită de conștiință intimă care o finalizează. Cunoașterea și stăpânirea mișcărilor corpului, nu numai pe acelea ale mișcărilor fizionomiei nu trebuie să fie o imitație a propriei persoane sau a altuia, sau a unor imagini pictate ori sculptate. Fără a renunța la observația umană sau la cunoștințele estetice ale actorului, s-ar putea spune că nu ne propunem să refacem semnele exterioare ale pasiunii pe un chip, nici să observăm alteritatea propriului chip în oglindă. Actorul trebuie să cunoască de dinăuntru pasiunile pe care le exprimă fie prin experiență personală, fie prin acel mod de divinație proprie artistului. Și pentru aceasta trebuie să câștige cunoștințele despre corp stăpânirea musculară a instrumentului său de lucru, a feței. De asemenea, nu e vorba despre un lucru care să-i permită să imite capodopere în pictură sau sculptură pe care actorul le va crea cu propriul corp dacă aceasta nu se face prin jocul natural al mușchilor și articulațiilor, prin conștiința acestei frumuseți. Au nevoie de cunoașterea interioară a ceea ce exprimă.

---

<sup>4</sup> A se da un simplu click, de exemplu pe YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=zNYfjXBYVog>, unde Maria Pages poate fi urmărită alături de trupa sa dansând *Canciones antes de una guerra*, ocazie de a suprapune flamenco, stilizându-l, într-un context muzical eterogen.

Nici un fel de afectare: nici a corpului, nici a spiritului, nici a vocii, ci căutăm o armonie pierdută.

Elevii noștri vor fi dintre cei normali, fără handicapuri fizice, întâi le vom da rezistența indispensabilă acestei meserii, apoi suflul, echilibrul inimii, calmul muscular și stăpânirea nervilor.<sup>5</sup> Sună destul de pedagogic, dar, din fericire, poate fi vizionat în spectacolele companiei *Passe-Partout D.P.*

#### Pasul 4

În felul acesta, ne îndreptăm vertiginos către al patrulea pas în drumul spre succes al lui Dan Puric: **Al patrulea pas, este munca:** „o comunitate entuziastă sub conducerea unui patron, cu o disciplină severă.” Este mai mult decât evident că doar secretul acesta i-a permis tânărului actor ce pregătea în timpul stagiului său la Botoșani liceeni pentru Facultatea de Teatru, să ajungă să aibă o trupă preluată oficial de Teatrul Național din București. O confirmare ca aceasta, la care s-a adăugat crearea spectacolului ce a produs TNB –ului primul turneu oficial în China, apoi, investirea lui Dan Puric cu gradul de Cel mai Tânăr Societar, ar fi putut însemna vârful, apogeul succesului.

#### Pasul 5

Ei bine, în ordinea în care numărăm, urmează pasul al cincilea, prilej al capcanei celei mai teribile. **După spusele artistului însă, ar însemna că pasul numărul cinci este ca atunci când ai totul, să continui să mergi.** Pentru clarificare, selectăm două fragmente din presa vremii: *Artistul este un seismograf*<sup>6</sup>

**"Cristina Gavrilă:** O dată cu spectacolul 150, pentru dumneavoastră a mai avut loc un eveniment: trupa de teatru pe care o conduceți a intra sub egida Teatrului Național. Credeți că faptul acesta va influența viitoarele ei spectacole? O să devină o trupă instituționalizată?

**Dan Puric:** Faptul că ea este ocrotită de umbrela protectoare a Teatrului Național este un lucru bun. Faptul că la nivel de guvern s-a sesizat valoarea acestei trupe și că ea trebuie ajutată, iar este un lucru lăudabil ca societate civilă și conștiință politică. Restul depinde de mine, pentru că instituția are toate datele, dacă este prost manevrată, să asasineze spiritul liber. Eu voi căuta să păstrez un raport atipic și

---

<sup>5</sup> Există o serie dialoguri cu membri ai trupei *Passe-Partout* publicate în primăvara anului 2009 de către subsemnata în "Convorbiri Literare", de unde reiese același program estetic și de viață.

specific. Nu mă interesează salariați care mor în funcție. Vreau să păstrez oameni vii care intră pe acest culoar al instituției ce te protejează din punct de vedere legal sau financiar. Nu vreau să fac un azil de artiști aici, așa cum se întâmplă de obicei cu instituțiile teatrale, care ajung un fel de cimitire vii. Este un fenomen care trebuie controlat. Acesta îmi este reflexul, am alergie la lucrurile care mor, în loc să fie lăsate să trăiască."

Se pare că a continua să meargă după ce a obținut confirmarea din partea Teatrului Național Bucureșten se leagă foarte mult de pasul al doilea într-o creștere ființială și nu în una exponențială: În orice etapă te-ai afla, rămâi tu însui!

Urmărim acum un reportaj realizat la ora profesorului Puric, în timpul construirii spectacolului *Cei 150*. (Se omagiază 150 de ani ai Teatrului Național "I.L. Caragiale"):

#### *La ora profesorului Puric<sup>7</sup>*

„Luați această poezie, copiați-o și învățați-o pe dinafară. Nu vă deziceți de ea. Toți acești oameni se vor întoarce prin voi!”, le spune Dan Puric actorilor care s-au hotărât să rescrie prin gesturi și dans 150 de ani de istorie a Teatrului Național. În foaier unde se repetă deocamdată, regizorul spectacolului citește versuri: „*Ne vom întoarce într-o zi.../Și cei de azi cu pașii grei,/ Nu ne-or vedea, nu ne-or simți,/ Cum vom intra încet în ei.*” Eu cred că Radu Gyr n-a scris poezii, a scris rugăciuni.” Întinși pe jos, pe covor, elevii își ascultă atenți profesorul: „Teatrul modern va fi esențializat, dematerializat, spune Ion Sava. Vreau să aduceți cu voi toată sensibilitatea voastră. Vreau să gândiți, să nașteți cu mine acest spectacol”, le spune el, repezindu-se pe scări și aducând un CD cu muzică de Bizet.

„După ce pe ecranul de pe scenă se văd bombele căzând peste oraș, se aude această muzică. Ascultați-o și lăsați îngerul să lucreze! Vreau să-mi spuneți ce vedeți...Ne aflăm după bombardament, teatrul e distrus. Trebuie să aveți curajul să exprimați prin fiecare mișcare acest traumatism”.

Repetiția se află în partea teoretică. Deocamdată, actorii, în majoritate din compania de teatru „Passe-Partout D. P.”, nu fac exerciții fizice; ei se lasă provocați să își imagineze o realitate transformată brusc de război. „Ajutați-mă, să mergem împreună pe o idee a reconstrucției, a solidarității în suferință”, îi îndeamnă profesorul. Elevii tac, lăsând muzica să creeze imagini. Ideile lor construiesc puțin câte puțin spectacolul: „Eu văd o trenă lungă pe care o femeie o poartă încet după sine. În jurul

---

<sup>6</sup> Cristiana Gavrilă, „Curentul”, – *Artistul este un seismograf*, 14 -15 iunie 2003

<sup>7</sup> Reportaj, Dan Boicea

ei, doi bărbați se joacă și aleargă ca niște copii. E atâta tristețe în tot acest joc...”. „Câțiva oameni merg fără țintă prin nisip, în picioarele goale. Se opresc și apoi pleacă debusolați în direcții diferite căutând un sprijin cu tălpile în pământ. Mi-e greu să exprim ce văd”. Profesorul se ridică de pe scaun și începe să le descrie, mișcându-se odată cu vorbele sale, tot ce a văzut el. „Teatrul e bombardat. Printre ruine, un rege ține în mână o coroană ruptă în două. Actorii au fost surprinși jucând și se scutură unii pe alții de praf. Oamenii stau pe stradă, înmărmuriți, cu mâinile goale. Nu mai au ce să facă. E ca în acel film al lui Kurosawa în care un om se lupta să alunge radiațiile cu o manta, fluturând-o în aer. În acest moment concentrat, vreau să opresc imaginile proiectate pe ecran pentru că a fost și el lovit de bombe”.

Profesorul încearcă să-i motiveze pe elevi să-și găsească și să-și folosească toate resursele de emoție din interior. Le spune povești, face referiri istorice, recurge la propriile memorii. „Spectacolul nostru va fi gata în seara premierei. Atunci va fi un moment în care vă voi mira de multe lucruri. ”

## **Pasul 6**

*A continua să mergi* din pasul al cincilea, înseamnă a munci indiferent de etapa în care te afli; e mai degrabă rodul pasiunii de a merge, decât al planificării carieristice. Asta ne-o demonstrează în pasul al șaselea un dialog pe care îl reproducem, cu unul din tinerii trupei lui Dan Puric.

### **Pasul al șaselea: Trebuie să continui să mergi chiar și atunci când nu ai nimic.**

**Ștefan Ruxandra**<sup>8</sup>: "Însă întâlnirea de dinaintea repetiției a fost chiar specială, în sensul că atunci am luat legătura direct, pentru prima dată, cu felul lui de a trăi, cu felul lui de a vedea lucrurile, cu discursul lui din prima zi a întâlnirii noastre. A fost cred foarte puternic în sensul unei ierarhii a valorilor artistice. Ne-a spus încă din prima zi că el acolo nu are o fabrică de artiști-vedetă, nu are o bandă rulantă de artiști bogați care, în câteva săptămâni, luni sau ani, să apară, nu știu, în topul celor mai bogați oameni din România, adică ne-a spus foarte clar din prima zi: „...suntem subversivi; nimeni nu ne finanțează, nimeni nu ne dă spațiu, lucrăm pe la toalete, lucrăm pe culoar, lucrăm cine știe pe unde apucăm.” Eu mi-am spus că așa ceva nu se poate, că o fi vreo aberație. Cum, Dan Puric să primească așa ceva? Nu mi-a venit să cred. Când fugeam cu hainele, cu combina, cu muzica după noi prin teatru să putem lucra...

---

<sup>8</sup> Fragment dintr-un dialog din „Convorbiri literare”

În mod normal nu cred că suntem ilegaliști acolo în teatru, pentru că noi suntem colaboratori. Dar în altă parte lucrul ăsta ori s-ar instituționaliza, ori ne-ar da afară."

În dialogurile cu tinerii din trupă am observat că *a merge* înseamnă a lucra în mers, a șlefui în continuu. Ei șlefuiesc și modifică în continuu, după modelul maestrului. Iată cum gândește o tânără din trupă care a debutat în cadrul companiei cu propriul spectacol.<sup>9</sup> Când, după spectacol, am urcat pe scenă să o anunț, că aş vrea să vorbim pe marginea debutului lor, am găsit-o într-un colț, mânuind cu emoție în lumina unui reflector un fluture pe wayang. Mi-a făcut semn cu cealaltă mână să mă apropii încet și să mă uit cum fluturele, atras de lumină, se învâрте în delir în jurul ei. *"Ana, spune-mi cum a venit în spectacolul vostru fluturele de astăzi, pentru că în reprezentația trecută nu l-am văzut"*.

M-am gândit săptămâna trecută. Primele spectacole au fost la Vâlcea, în aer liber, la nouă seara, când apunea soarele. Era o experiență nemaipomenită: cântau păsările, foșneau frunzele. Am jucat în grădină. Am montat împreună cu o scenografă o scenă improvizată, am agățat de copaci pânze negre, a fost foarte frumos, ca în *Commedia dell' arte*, așa am construit noi totul și, la momentul cu cearșaful alb, când ne trezim noi dimineață, am văzut pe film că era chiar un fluture, probabil un fluture de noapte, dar în lumina reflectorului părea alb. A zburat, mi s-a așezat în păr și după aceea a plecat. Mi-a plăcut chestia asta când am revăzut filmul și zilele astea tot gândindu-mă la fluture, mi-a venit ideea să-l fac; mai ales că la păpuși ne jucaserăm cu o marionetă și era frumos cum marioneta urmărește fluturele. Era așa de emoționant. La marionete detaliile sunt foarte emoționante, îți ating inima. Astăzi de dimineață, deși vorbisem dinainte cu Paul despre asta, uitasem de fluturaș. Paul, mă întreabă: *Ai făcut fluturele?* Uitasem! Am zis că îl fac în cinci minute, că trebuia să plec. L-am tăiat, l-am făcut din mai multe materiale. Am încercat din pungă ușoară, că am zis să fluture mai tare și nu mi-a plăcut, era cam moale; după aceea am luat hârtie obișnuită, era prea bățoasă. Am găsit, în cele din urmă, o hârtiuță de pachetel de gogoși care era o hârtie mai subțirică, așa, și l-am făcut, l-am cusut, i-a ieșit și căpușor. A fost foarte drăguț. L-am luat cu mine și am mers împreună pe stradă, așa...ieșea din geantă. Așa s-a născut fluturașul și azi a jucat pentru prima dată."

## **Pasul 7. Indiferent de cât ai, dă mai departe.**

E ceea ce ne povestește despre maestrul său un tânăr din trupa lui Dan Puric

---

<sup>9</sup> Dialog ce va fi prezent în viitoarea carte, cu titlul acestui articol.

**Ștefan Ruxandra**<sup>10</sup>: Cred că Dan Puric are luciditate și s-a autoresponsabilizat, dar fără să se programeze, fără să-și dorească asta, anume să dea mai mult din el. Poate simte că a găsit o jucărie și domnule, să ne jucăm cu toții cu ea, chiar dacă am găsit-o eu, v-o dau și vouă, fiți atenți cât de faină e! Știi, cam așa e cu Dan Puric. Bine, jucăria asta e foarte prețioasă, înțelegi? E ceva nemaipomenit, nu e ca unul care găsește un inel de aur și îl bagă în buzunar zicând vai, vai, să nu mă prindă careva că l-am găsit și e al meu! Nu, el știe că a găsit ceva și ne cheamă să facem împreună! Și cred că de aici vine...plus că e un termen, un cuvânt...*dărnicia*. E prea puțin spus că Dan Puric e darnic! Chiar, odată vorbeam cu el și glumea foarte tare pe seama crizei financiare și zice: "Uită-te la mine, n-am nimic!" și eu i-am răspuns: "Păi, dacă ai dat totul!..." "Păi ce să fac, zice: Trebuie să dai! "

Pasul al șaptelea sudează legătura dintre maestru și discipol. Cu alte cuvinte, nu poate ajunge nimeni departe până nu predă ștafeta; sau, întorcându-ne la *busola Copeau*, ne oprim preț de câteva rânduri asupra pedagogiei globale, asupra teatrului pe care îl practica acesta. În opinia lui (ca și în aceea a lui Stanislavski) școala și teatrul sunt aceeași idee, elemente născute împreună și asamblabile. Tentativa sa pedagogică debutează în 1913, în timpul verii, înainte de deschiderea teatrului Vieux - Colombier. El își instalează trupa în afara Parisului, pe proprietatea sa din Limon. În timpul acestei încercări laborioase, el elaborează o schemă de învățare unde alternează studii de text și studii fizice. Pe timpul războiului încearcă, cu ajutorul lui Suzanne Bing o primă încercare de școală cu tineri profesioniști și cu 20 de elevi. Școala Vieux - Colombier se deschide în 1920. Ambiția lui Copeau, împotriva rețetei parisiene pentru vedetism, este de a face o întoarcere către sursele jocului, de a dezvolta în mod simultan personalitatea morală, culturală și fizică a actorului. Programul cuprindea cursuri teoretice ținute remarcabil de Jules Romains, director de studii de prozodie poetică, Louis Jouvet (arhitectură teatrală) și însuși Copeau (teoria teatrului). Formarea fizică e pusă pe primul plan: Fratellini antrenează elevii la acrobație, cultură fizică și exersarea respirației, a mușchilor și a nervilor. Alte ședințe de improvizație sau diverse ateliere (decor, costume, măști). În 1924 se retrage brusc la pensie, înconjurat totuși de discipolii săi și continuă un fel de laborator ca o prelungire a școlii. După care grupul prezintă mici spectacole, fructul unor cercetări comune unde formarea și educare au de asemenea primul loc. Din 1925 în 1929 *Les*

---

<sup>10</sup> idem



Copiaus joacă multe spectacole în satele din împrejurimi, cu ocazia unor sărbători locale, fac apoi turnee mai mari cu sau fără Copeau, farse și creații colective cu dansuri și cântece. Noutatea experienței este de a întreține un viitor cu o societate provincială și agricolă. Apoi, a aprofunda meditația lui Copeau asupra publicului. Limitele acestei experiențe? O întoarcere la starea de naivitate, o folosire ușoară a folclorului. Nimeni nu a judecat această muncă mai sever decât Copeau: *Ei muncesc cot la cot cu mine dăruindu-și cea mai mare parte din timp, pe lucruri incomplete, pe materiale insuficiente, cu metode inadecvate*. Les Copiaus au fost după al doilea război mondial o pepinieră de animatori *foare activi care au prins direcțiunea teatrelor descentralizate în Franța*.

Interesant de urmărit unde vor ajunge învățăceii lui Dan Puric. Ceea ce este sigur însă, e că maestrul abia de curând s-a hotărât să-i determine pentru a ajunge...fie chiar și la direcțiunea teatrelor din România. Ne spunea într-un dialog publicat în "Convorbiri Literare" că diferența dintre componenții trupei care joacă acum în *Made in Romania* și învățăceii care își fac propriile spectacole (în afara celor la care lucrează cu maestrul), este că celor din urmă le-a dat undița. Dacă primii au beneficiat, ca și elevii lui Copeau, de antrenamente de vis în afara Bucureștiului, asta nu-l impresionează definitiv pe Puric, fiindcă acesta se oprește și se întreabă: "Da, ei sunt cei mai buni, dar unde merg mai departe, încotro se îndreaptă, pe când micuților care vin din urmă la Sala Rapsodia, le-am pus undița în mână."<sup>11</sup>

## **Pasul 8. Dăruirea nu exclude manageriatul.**

Se poate vedea cum fiecare spectacol din cele 10 realizate de Dan Puric în ultimii zece ani punctează un avans al artistului recunoscut la nivel mondial. Și nu credem că e doar rodul întâmplării ori al simplei inspirații a-i administra un capital de recunoaștere din zece spectacole.

---

<sup>11</sup> Aceștia sunt „escarii”, după cum ne-a explicat artistul Dan Puric într-un dialog recent pentru "Convorbiri literare": Dan Puric: E o mare diferență între cele două: trupa cealaltă (*Made in Romania*) este cea făcută de mine, condusă. Este impresionant. Pentru că sunt foarte bine antrenați fizic. E drept, ei au această calitate și încă multe altele, printre care și aceea că sunt mai vechi. Totuși, soluția e la cei noi pentru că lor le-am dat undița să pescuiască, în vreme ce primii s-au oprit unde i-am lăsat. Acum, la sfârșit, i-am avertizat. Pe ei i-am condus, însă trupei noi i-am dat undița. Primii nu știu să pescuiască. În România este important, și nu numai în România, ci peste tot în lume, să înveți să gândești singur. Cei din spate sunt însă foarte puternici. În vulnerabilitatea lor, în sensibilitatea lor, învață să pășească fără centură de siguranță. Ce ați văzut sunt niște spectacole făcute de mine, cu niște copii foarte buni, talentați, dar mai departe unde se duc? Și atunci am schimbat macazul. Iar acum îi rog să facă dimpreună. O etapă. Trebuie să înveți singurel. Don Quijote este etapa cea mai înaltă de lucru și acolo se poate vedea potențialitatea imensă a trupei noi.”

Am recunoaște între alte calități necesare o istețime profund românească, un atașament față de valori care ignoră jignitor cei 50 de ani de comunism pe care tot dăm vina că ne-au epurat spiritul și bunul simț, precum și o dragoste de cultură care stabilizează instantaneu *zguduirile tranziției* pentru oricine se află pe raza de acțiune a acestei personalități.

Dan Puric s-a antrenat pentru public în primul rând prin momentele de pantomimă jucate cândva în baruri de noapte. A creat un vehicol atât de rapid prin conjugarea mai multor modalități de expresie pentru că spațiul în care juca cerea un răspuns imediat. N-a făcut experiment de dragul experimentului, ci s-a antrenat la temperatura publicului. Așa se explică faptul că e atât de iubit și că știe atât de bine să se adreseze eficient lumii din faa lui. Exercițiul pe care îl face cu tinerii de la *Passe-Partout* constă în aceea că le-a dat capital de faimă, un capital pe care tinerii învață să îl administreze. Dacă Dan Puric n-ar mai fi, greu de crezut că laboratorul ar putea continua. E limpede că ne aflăm în fața unui om-instituție. Credibilitatea i-o dau munca, talentul și convingerea. Orice ingredient ar adăuga în formula *show*-lui : dans, balet, step, discursuri, colocvii, conferințe, el are același acces la public pentru că se exprimă autentic pe sine. Se unesc la el sensibilitatea cu forța de a apăra ceea ce creează.

### **Pasul 9. Pasul al nouălea este să te bucuri de public.**

Sigur că am asistat la spectacolele acestui artist și e mai mult ca sigur că și cititorii au văzut câte ceva. La o căutare mai atentă a unor articole pe subiectul acesta am găsit însă unul care, sub semnătura unui vestit cronicar, ne prezintă aproape filmic o seară la teatru, cu Dan Puric. Din punctul nostru de vedere este una dintre puținele cronici valoroase, căci nu se încurcă în vestitele aprecieri: *excelent*, *extraordinar*, *inepuizabil*, lipsindu-l astfel pe iubitorul de teatru de niște judecăți de specialitate și de...valoare. Acesta este motivul pentru care redăm articolul integral. Un alt motiv pentru care suntem pe cale să comitem o *abatere* de la regulile unei comunicări științifice este drama pe care am sesizat-o într-un dialog cu artistul: el creează într-un timp în care critica e *defazată*.<sup>12</sup> Cu atât mai prețioasă ni se pare, în condițiile acestea, lectura unei cronici bune de spectacol.

---

<sup>12</sup> Dan Puric: "Da, iată, ai surprins foarte bine. Eu trăiesc datorită publicului din România, nu datorită criticii. Critica mi-a dat un premiu, două, m-au văzut la nivel de spectacol. Nu au intuit niciodată linia de forță a limbajului, nu au cum, sunt defazați. Cum să le bagi avion cu turbo reactor când ei umblă cu căruța. Revoluția în transporturi nu s-a făcut construind trei sute de căruțe formidabile, ci automobilul. Nu au cum să perceapă. Ei sunt

### *N-aveți un bilet în plus?*<sup>13</sup>

„7 noiembrie 2002, ora 18. A plouat toată ziua, au căzut și câțiva fulgi de zăpadă. De un sfert de oră s-a făcut noapte brusc, ca iarna, și bate un vânt rece, șfichiuitor. Bucureștenii se grăbesc spre casă. Spre casă sau spre Teatrul Național, unde au ocazia - rară – să-l vadă pe Dan Puric în spectacolul *Vis*. Să vadă, de fapt, un spectacol Dan Puric.

Deși spectacolul va avea loc în Sala Mare a Teatrului Național, sală nu mare, ci uriașă, toate locurile sunt de mult vândute și sute de oameni fără noroc aruncă mereu celor din jur, ca pe o undiță, întrebarea: „N-aveți un bilet în plus?” Printre ei se agită și traficanții de bilete, care au inclus în această seară un adaos comercial fabulos.

Mai este o oră până la începerea spectacolului, dar lumea se grăbește să intre în sală ca să fie sigură că nu rămâne pe afară. Succesul este prezent și vizibil de pe acum, în întunericul misterios al încăperii, ca o fosforescență a aerului.

Când începe spectacolul și Dan Puric apare *singur* în spațiul vast al scenei, mă gândesc...la filmele americane. La mijloacele costisitoare la care recurg producătorii de la Hollywood ca să-și asigure succesul la public. Mașini care urmează să se lovească una de alta și să facă explozie, ambarcații menite unor scufundări spectaculoase, elicoptere care se vor prăbuși în prăpăstii. Plus pistoale automate cu un tir infernal, de trei mii de gloanțe pe minut, monștri computerizați, extraterestri. Plus haine sofisticate, peruci, bijuterii, (fie și false ca și filmele). Plus armatele de figuranți.

Dan Puric obține și el un succes hollywoodian fără nimic din această recuzită. Se folosește de fizionomie, de mâini, de picioare și mai ales de inteligența lui artistică, ieșită din comun. Se exprimă exclusiv prin sine însuși. Când se termină spectacolul, nimeni n-ar de strâns nici un decor. Artistul se ia pe sine și pleacă acasă.

---

mimetici, majoritatea, complexați de ceea ce au văzut în străinătate și incapabili să vadă în grădina lor. L-a întrebat cineva pe poetul Fernandez: "Nu v-a influențat Garcia Lorca? Nu, mai tare mirosea lămâiul din grădina mea!" Așa și la mine. Lămâiul din grădina mea miroase tare. Publicul simte. Mii, zeci de mii, sute de mii de spectatori de douăzeci de ani vin la acest spectacol și l-au botezat. Critica nu are cum. Le lipsesc organe, breasla în sine este distrusă. Au mestecat alte valori de tip occidental, de tip snob; premiile care se dau sunt jalnice în teatrul românesc, la piese patologice, schizofrenice. Țasta e trendul, e modă. Am văzut piese la colegii mei normale, frumoase, cu mari performanțe. Nici nu-i interesează. Am văzut piese de tineret foarte bune. Nu, alea patologice! Pesemne că Țasta este curentul. Ei sunt tot timpul, săracii, într-un curent. □i atunci, putem vorbi de o subspecie. Sunt câțiva critici în România care au semnat pentru mine, dar...câțiva. În rest, după cum am spus până acum, nici nu vine critica. Nu mai este nevoie. Fenomenul e mult prea mare." Interviu acordat revistei "Convorbiri Literare" în martie, 2009.

<sup>13</sup> „România Literară”, noiembrie 2002 *N-aveți un billet în plus?* (Alex □tefănescu)

Nu există stare de spirit pe care Dan Puric să nu o poată exprima, făcând un mijloc de exprimare din propria lui ființă. Este, succesiv, tandru, îndrăgostit, rușinat, înfricoșat, entuziast, victorios, confuz, năuc (ca Chaplin), sarcastic, visător, este om, un om complet.

Dar și mai surprinzătoare este capacitatea lui de a-i face pe spectatori să vadă pe scenă diverse alte personaje sau animale, case, grădini, etc. Toate acestea nu există, dar pantomima genială a lui Dan Puric le sugerează, le conferă o existență ipotetică fulgurantă, încât ai putea să juri că le-ai întrezărit cu adevărat (iar dacă ai avea la dispoziție un aparat de fotografiat, ai fi tentat să le și fotografiezi, pentru a constata apoi bineînțeles, la developarea filmului că pe scenă nu se găsea decât actorul).

(...) Când se aprinde lumina în sală și ne ridicăm toți în picioare, ca să-l aplaudăm, frenetic, această lume dispare, ca un miraj. Se retrage în mintea celui care a creat-o, dar rămâne și în amintirea noastră, ca un vis.

La ieșire îl așteptăm ca să-i strângem mâna. Îl așteaptă și ziariști, oameni de afaceri. Un copil se desprinde din mulțime și, dorind din toată inima lui să-l răsplătească, îi întinde tot ce are el mai valoros, o bancnotă de 10 lei. Dan Puric se înduioșează. Îi joacă ochii în lacrimi. Și nu mimează."

## **Pasul 10 – Momentul căderii.**

Cu o lipsă de imaginație ce îi caracterizează doar pe critici și teatrologi, îndrăznim să spunem **că pasul al zecelea**, în ordinea în care ne-am obișnuit să îi numărăm pe cei nouă, **coincide cu momentul căderii**. Căderea ar fi oprirea luptei, a înaintării și transformarea ei în...succes, victorie, izbândă. Ce ne face să gândim astfel?

Ținându-ne bine de *busola Copeau* și uimindu-ne cu fiecare similaritate a celor două destine artistice, încasăm *cu sufletul la gură* informațiile despre marginalitatea activă a lui Copeau. La 50 de ani (exact vârsta pe care o are și Dan Puric), Copeau își pune experiența în practică, într-un cadru mai oficial. El speră să obțină direcția Comediei Franceze, însă fără succes. De acum fără trupă, va desfășura o activitate teatrală marginală: critici dramatice, turnee de conferințe, lecturi de piese în Franța și în numeroase țări străine, în Europa de Nord, Centrală, în Africa sau în Orientul Apropiat. Devine în sfârșit administrator provizoriu la Comedia Franceză în 1940, câteva zile mai târziu după marea ofensivă germană. Războiul și ocupația nu-i permit

să-și dea măsura: „*Vocația mea teatrală nu a fost niciodată nimic altceva decât o nevoie imperioasă de a mă supune unui cult.*” Misticismul lui Copeau (denumit astfel înainte de convertirea sa în 1924),- un alt element comun cu Dan Puric - jansenismul, dogmatismul nu au făcut decât să dea forță unei convingeri a actorului. Copeau este primul care împlinește o etică a teatrului. Astfel se explică faptul că, deși a fost atât de scurtă experiența de la Vieux-Colombiers a scos totuși în lumină mulți oameni de o valoare exemplară.

Apoi, deși în epocă se anunțase necesitatea reformării educației actorului, Copeau este primul care face acest lucru, care înființează o trupă deschizând astfel posibilitatea unei filiații care numără după al doilea război mondial nume mari și, astfel, continuă până în zilele noastre.

Cum i-ar sta lui Dan Puric director? La Teatrul Național, ar trebui să modifice sistemul, pentru că e sigur că un sistem nu poate arde la temperatura lui Puric. La Centrul Internațional de Teatru din strada Lipscani, așa cum îl visează... De ani de zile, în direcția aceasta nu îi vin prea multe ajutoare. Situația de năucire a României din aceste timpuri ale tranziției pare să coincidă cu situația generată de război, în timpurile lui Copeau. Ceea ce e sigur însă - și asta îl scoate din orice marginalitate - este că Dan Puric nu stă, el formează conștiine.

În această luptă pe care o poartă cel mai adesea de unul singur, credem că lui Dan Puric îi stă cel mai bine să viseze. Puțini sunt adulții cărora realitatea le permite o asemenea extravaganță. Ei fost însă întotdeauna deschizători de drumuri. Nu credem că artistul Dan Puric venit prea devreme, ci tocmai la timpul potrivit, dar e cam singur... îi ținem pumnii.

Într-un paragraf final care se vrea al concluziilor, recapitulăm cei zece pași către succes, reamintind că nu am pus în pagină vreo rețetă, cât un indicator care, slujindu-se de destinele artistice a doi oameni de teatru - Dan Puric și Jacques Copeau – vrea să arate că succesul nu este un obiectiv de atins, după cum ne sugerează mai nou, capitalismul, ci vine doar în final, ca un rezultat al urmării *altor* obiective.

Cei zece pași către succes sunt:

## **1. Neliniștea și căutarea. 2. Necesitatea de a fi personal.**

3. Drumul către succes conduce la împărtășire de idei cu un grup alături de care mergi. 4. Este pur și simplu munca!

5. Chiar atunci când ai totul (deja rezultate) să continui să mergi mai departe. 6. În egală măsură, când nu ai nimic, trebuie să continui să mergi.

7. Indiferent de cât ai acumulat, dă mai departe! 8. Să nu se creadă că dăruirea exclude manageriatul!

9. Bucură-te de public! 10. Pasul al 10-lea, în drumul spre succes coincide cu momentul căderii.

### **Despre public și receptare, astăzi**

**ANCA-MARIA RUSU**

Posibilitatea unei concretizări multiple pe care o ia o operă dramatică în diversele ei descifrări, ca și faptul că receptori diferiți, în epoci diferite, își reprezintă mental, într-un mod extrem de variat, imaginile create de una și aceeași scriere, se datorează nu numai feluritelor însușiri și preferințe ale cititorului/publicului sau condițiilor în care are loc lectura/reprezentarea, ci și acelei proprietăți specifice operei exprimate în indeterminarea deschiderilor ei.

Concretizarea creației beletristice/teatrale este, deci, rezultatul întâlnirii cu lectorul/spectatorul, al capacității lui de interpretare în actul receptării. Pagina de artă va putea fi decodificată în funcție de dispozițiile cititorului/spectatorului, de priceperea și interesul pe care el le manifestă în înțelegerea semnificației, dar și de vivacitatea imaginației care animă aceste semnificații. De aceea, receptarea nu este niciodată absolut fidelă, opera depășind întotdeauna, ca potențialitate, pe fiecare în parte dintre percepțiile concrete pe care le provoacă. Ea este expusă unei pluralități de interpretări, care pot chiar să se opună unele altora în procesul de constituire a obiectului estetic.

Intercon condiționarea dintre emoția artistică și gust conferă actului de receptare un puternic accent activ, *creator*, de întregire a structurii formal-ideatice a operei, condiție indispensabilă unei receptări artistice adecvate. De altfel, orice scriitor ține cont de această co-participare a fanteziei receptorului, lăsând o anume libertate de acțiune imaginației acestuia. În arta modernă, mai cu seamă, sunt utilizate procedee precum sugerarea prin schițare, înlocuirea întregului printr-un detaliu, estomparea voită a imaginii de ansamblu, procedee ce urmăresc tocmai atragerea și implicarea participativă mai puternică a sensibilității și fanteziei destinatarului.

Prin însăși esența sa, teatrul este dialog între, prin, cu și despre oameni, este dintotdeauna forma artistică a cărei democratism decurge din specificitatea comunicării în sala de spectacol. Aceasta presupune simultaneitatea, concomitența transiterii și receptării, partenerul fiind nu o individualitate separată, ci colectivitate eteromorfă prin structură, dar izomorfă prin opțiuni, nevoie de dialog și capacitate de a influența destinul însuși al unei opere dramatice. Comunicarea teatrală se realizează ca un proces desfășurat pe două direcții fundamentale: comunicarea internă, directă între actorii-personaje și cea externă, mediată, între scenă și sală. Mediarea nu constă numai în datele materiale, tehnice ale spectacolului, ci și în conștiința ludică a publicului. Deși “trăiește”, într-un fel, ceea ce vede, “limpezindu-se” prin catharsis, spectatorul “nu crede nemijlocit, știe că e *joc*, chiar dacă el vorbește despre mari adevăruri ale lumii, prin Oedip sau Hamlet. Credință nu e atunci, imediat, ca în acțiunea obișnuită, dar ea se naște sau se îmbogățește fără îndoială acolo și poate aceasta e calitatea aparte a teatrului printre alte jocuri, cea venind din ritualul străvechi din care a descins (...): legătura cu vreo credință, cu adevărul”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Maria Vodă Căpușan, *Pragmatica teatrului*, București, Ed. Eminescu, col. „Masca”, 1987, p. 35.

Imediată este însă implicarea receptorului în actul artistic, de vreme ce – spunea Artaud – publicul vine la teatru nu atât să vadă, cât să participe; să participe la acea zonă a praxisului, arta, care, după Hans Robert Jauss, deține o șansă în plus față de celelalte domenii ale activității umane prin insubordonarea ei funciară față de tot ce înseamnă coerciție, prin alternativa emancipatoare pe care o reprezintă în raport cu cotidianul. Experiența estetică, spre deosebire de cea practică, deține avantajul de a fi singura în măsură să explice anumite comportamente sociale, să comunice valori sociale, să clarifice aspecte ale existenței umane. Iar funcția estetică, în general, poate pune în discuție constrângerile exercitate de universul instituțiilor, poate explica rolurile scenei sociale, prevenind astfel pericolele reificării și ideologizării.

Vocația emancipatoare a teatrului, virtuțile lui gnoseologice și comunicative explică nevoia constantă de teatru, pe care Peter Brook îl consideră „sursă de energie și de curaj, o sursă a dorinței și a forței de a acționa”. “Teatrul devine treptat ceea ce am visat întotdeauna să-l văd: o armă. Sunt încredințat că poate să fie cea mai convingătoare armă a vremii. Noi, care ne-am legat soarta de teatru, dispunem de forță și n-avem dreptul să subapreciem gradul acestei forțe.” Sunt cuvintele dramaturgului englez John Osborne<sup>1</sup>. La rândul său, Max Reinhardt vedea în scenă forma cea mai puternică de artă, pentru că ea nu se adresează unui singur individ, ci publicului în general, pe care are puterea să-l influențeze, prezentând, adaugă Jean-Louis Barrault, “din punct de vedere social, utilitatea unei virtuți tămăduitoare și întăritoare, o sursă de energie prin exaltare colectivă”<sup>2</sup>. Amintim și opiniile unor oameni de teatru din Est, ca regizorul cehoslovac Otomar Krejča pentru care arta vaccinează împotriva opresiunii, a fricii și a minciunilor, împotriva stupidității și a barbariei; sau cea exprimată de dramaturgul român Dumitru Solomon: „Teatrul încarcă mințile, încordează conștiințele”, fiind „o metaforă a vieții”<sup>4</sup>.

Mințile și conștiințele spectatorilor, al căror rol în re-crearea operei dramatice în timpul reprezentației depășește simplul statut de martor, ei devenind complici. Complici direcți ai actorilor, complici – prin intermediul acestora – ai regizorului, complici ai autorului invizibil, spectatorii sunt o prezență indispensabilă, chiar dacă uneori ea pare pasiv-periferică. Într-adevăr, atunci când sala este goală, nu se joacă.

---

<sup>1</sup> Citat de Horia Deleanu, în *Nemurirea teatrului*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1983, p. 55.

<sup>2</sup> Citat de Horia Deleanu, în *Nemurirea teatrului*, București, Editura Eminescu, 1982, p. 10.

<sup>4</sup> În *Dialog interior*, București, Ed. Eminescu, col. „Masca”, 1987, p. 21, 64.



Existența publicului reprezintă, așadar, una din cele două condiții sine qua non pentru ca actul teatral să aibă loc. Ce înseamnă deci, din perspectiva de creator al scenei, a te gândi la spectator? Înseamnă oare să crezi pentru un anumit public țintă, cu bine desenate contururi, cum a fost cazul, la un moment dat, în Franța, al „teatrului popular”, cum este și astăzi cazul teatrului de bulevard, sau al teatrului de revistă? Succesul într-o atare situație pare a fi garantat de cunoașterea orizontului de așteptare al unui public „verificat” deja.

Dar care sunt, în fond, parametrii succesului? Reacția favorabilă a sălii și durata aplauzelor? Numărul de spectatori prezenți la fiecare reprezentație? Cifra încasărilor? Sau poate o cronică de spectacol laudativă? Ori turneele și selecționările la diverse festivaluri? Sunt acestea întrebări ce pot bântui un spectator pasionat de teatru și care urmărește de mulți ani avatarurile relației scenă-sală; un spectator care a auzit adesea propoziția cel puțin discutabilă „Asta cere publicul!”, atunci când gustul, la sfârșitul reprezentației, era mai degrabă amar; un spectator care mai crede că, în actul cultural, ordinea termenilor nu este „cerere-ofertă”, ci „ofertă-cerere”; un spectator pentru care cultura înseamnă selecție.

O întrebare simplă se naște apoi: ce este publicul? Acest substantiv folosit la singular ascunde o pluralitate periculos eludată, inducându-i-se sensul de masă uniformă, al cărui puls este lesne de luat prin reacțiile lui *in praesentia*, adesea împrumutate din alte tipuri de manifestări publice. Se vehiculează și alte sintagme prea ușor „aruncate” în discursul unor creatori de spectacol, precum „public de provincie”, sau „public de nișă”, sau „marele public”, sau chiar „succes de public”, fără a se preciza care sunt caracteristicile fiecăreia în parte, ce „seismograf” sociologic le-a înregistrat și le-a dat conținut, scoțându-le din prăfoasa zonă a clișeului obedient acceptat.

Vrem să credem cu încăpățănare că publicul este totalitatea conștiințelor care îl formează, nu a numărului de indivizi care iau loc în sala de spectacol. Vrem să credem cu încăpățănare că oamenii de teatru – formatori de opinie și de gust estetic – sunt preocupați în primul rând de ecourile adânci pe care le stârnesc în aceste conștiințe și nu de efectul imediat, că ei ar fi interesați de rezultatele unor sondaje, ale unor anchete riguros conduse, despre entitatea numită generic „publicul contemporan”. O astfel de analiză se lasă încă așteptată la noi; este un Godot care ar furniza suficiente surprize artizanilor spectacolului, celor care decid asupra repertoriilor, celor care stabilesc (sau ar trebui să stabilească) coerente acțiuni de

promovare a teatrului, celor care și-ar propune să schimbe fraza lui Picasso „Mulți privesc, puțini văd”, în „Mulți privesc, mulți văd”, în ciuda stării de criză mereu invocată.

Ei ar putea pleca de la ideea că, în comunicarea teatrală, se pot stabili coduri de receptare. Coduri psihologice vizând perceperea spațiului, a dispozitivului scenic, a perspectivei, vizând fenomenul identificării, al iluziei, al plăcerii estetice, al orizontului de așteptare; coduri ideologice condiționate de mecanismele puse în mișcare de mass-media și de educație; coduri estético-ideologice reprezentând convențiile teatrale specifice unei epoci, unui anumit tip de scenă, de gen, ori de stil de joc. Util ar fi de știut dacă spectatorul român, întrebat despre ierarhia punctelor de interes în receptarea unei reprezentări teatrale, ar menționa ordinea stabilită de anchetele efectuate asupra publicului occidental la ieșirea din sălile de spectacol, public ce indică astăzi ca prioritate jocul actorilor, apoi decorurile, costumele, eclerajul, viteza execuției, configurația spațială, mișcarea scenică, muzica și, în sfârșit, atmosfera.

Util ar fi, de asemenea, să se știe ce anume îl aduce pe spectator la teatru: interesul său necondiționat și plăcerea estetică, textul și autorul piesei montate sau doar un titlu incitant, cu valoare „aperitivă”; ori poate numele regizorului și dorința de a revedea actorul preferat/actorii preferați; părerile unor cunoscuți care au văzut deja spectacolul, opiniile unui critic sau ecourile stârnite în mass-media? Desigur, motivațiile diferă de la un spectator la altul. Se poate totuși vorbi cu certitudine despre un spectator avizat, apt a vedea firele țesute între două sau mai multe viziuni regizorale ale aceleiași piese, spre exemplu. Spectatorul pasionat de teatru, informat asupra mișcării teatrale din timpul său real (dar și dintr-un spațiu-timp artistic mai general), deținător al unei memorii culturale, are capacitatea de a sesiza interteatralitatea, de a compara un spectacol cu altul, jocul unui actor cu interpretarea dată aceluiași rol de un altul și de a aplica astfel receptării sale criteriile interludicității.

Credem că memoria culturală a publicului condiționează înțelegerea spectacolului, înțelegere favorizată și de Caietul-program al unui spectacol, paratext pregătit, „ghid de lectură” a reprezentației, sursă a unui întreg orizont de așteptare, și nu doar o grăbită informare – cum se întâmplă uneori – despre autor, despre regizorul și eventual actorii implicați în actul artistic al serii respective. Caietul-program trebuie să fie, în opinia noastră, un reper responsabil în fixarea „memoriei teatrale”, în rânduirea istoriei unui teatru, în confruntarea cu efemeritatea reprezentației scenice și în atingerea unui țel sensibil: arta de a fi spectator.

Toate acestea constituie, de fapt, și scopul actului critic, act de receptare, adesea suspectat de impresionism, de subiectivism, de partis-pris-uri. Să spunem că una dintre cele mai frecvente erori în care poate cădea o receptare superficială și inadecvată constă în urmărirea izolată, exclusivă a conținutului operei de artă, fără a se lua în considerare forma sa estetică. Asistăm astfel la ceea ce estetica receptării numește „eroare de receptare”, căci valoarea unei creații artistice nu poate fi descoperită doar în subiect sau în concepțiile sociale și morale proclamate de un autor. Criticul de teatru are datoria de a-i revela spectatorului tocmai faptul că, atunci când e vorba de artă, important este nu numai *ce* spune ea, ci și *cum* spune, că „întotdeauna în artă, fie ea modernă, clasică sau antică, hotărâtor a fost veșnic noul și surprinzătorul *cum*.”<sup>5</sup>

Pe de altă parte, necesitatea demersului explicativ, a ceea ce se numește „literatura de comentare” reprezintă o verigă esențială în dialogul artistului cu publicul. Criticul, numit de Abraham Moles „cel de-al treilea om”<sup>6</sup>, este un translator care face posibilă comunicarea dintre creator și destinatar, obligatorie pentru orice orientare artistică adevărată a receptorului. Acestuia i se oferă posibilitatea de a stabili cu opera de artă o relație productivă de noi sensuri sau de a deveni, grație criticului – ghid al potențialului semnificativ -, ceea ce Wolfgang Iser<sup>7</sup> numea „cititorul-autor”: cititorul (de spectacol, în cazul nostru) pentru care schimbarea orizontului de așteptare a avut loc și care se transformă el însuși în creator. Iată de ce demersul critic capătă valoare formatoare, înscriindu-se decisiv și ideal într-o strategie culturală veritabilă, eliberată de absolutismul intolerant al gustului unic.

Poziția criticului, receptor la rândul său, față de opera de artă poate fi reconstituită plecând de la trei factori: normele sau „poetica” specifică genului, raporturile implicite care leagă textul/spectacolul de operele cunoscute figurând în contextul său istoric, și raportul dintre ficțiune și realitate, raport ce permite receptorului care reflectează asupra propriei percepții să procedeze la comparații în chiar momentul participării la actul teatral. Să nu uităm că receptarea implică nu numai procese receptive, ci și procese *proiective*. Iată de ce interpretarea și evaluarea operei de artă spune mai mult decât s-ar crede despre cel care interpretează, și nu numai despre operă ca intenție a autorului/autorilor.

---

<sup>5</sup> Victor Ernest Mașek, *Arta de a fi spectator*, București, Ed. Meridiane, 1986, p. 193.

<sup>6</sup> Vezi *Psihologia Kitsch-ului*, precum și *Théorie de l'information et perception esthétique*.

<sup>7</sup> În *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

Complexitatea lecturii/descifrării creatoare este și mai evidentă în contextul artei contemporane, care urmărește o ruptură intenționată a legilor de probabilitate ce guvernează discursul comun. Așa cum observa Umberto Eco, acest fapt introduce o transformare fundamentală în statutul ontologic al respectivelor opere și anulează polaritatea relației artist-public, pentru a introduce în scenă un nou personaj: mediatorul, comentatorul, cel care asigură premisele teoretice, informative ale receptării. Cu atât mai mult cu cât teatrul este o artă sincretică; cu atât mai mult cu cât el utilizează astăzi metisajele culturale, artistice, ludice; cu atât mai mult cu cât limbajul teatral contemporan, utilizând „materiale” specifice celorlalte arte, construiește posibile dialoguri interdisciplinare, interestetice, care potențează teatralitatea, atunci când ele nu sunt excesive unelte ale unei vizualități pure, ci însăși chintesența mecanismului scenic, teatralitate de care spectatorul ideal ar trebui să devină conștient.

Formula „spectatorul ideal” ne provoacă o nouă întrebare privind natura minoritară – sau nu – a teatrului. Un răspuns posibil este cel oferit de George Banu în cartea sa *Teatrul memoriei*: „Astăzi, cu numai câteva excepții, există un acord în ce privește natura minoritară a teatrului, care, însă poate fi înțeleasă în două sensuri. Brook afirmă că numărul ideal de spectatori ar fi de o mie și precizează că ar trebui să reflectăm asupra coincidenței cu cifra aleasă de institutele pentru sondajul opiniilor: tot o mie. După el, publicul ar fi mai puțin important numeric, trebuind, însă, să fie *eșantionul reprezentativ* al organismului social în întregime. Stein își dorește un număr mic de spectatori pentru un număr mare de reprezentații, iar Vitez formulează dorința de a propune un *teatru elitist pentru toți*. În această ipoteză, publicul e socotit drept *minoritate reprezentativă* a societății, drept microcosm.[...] Cealaltă ipoteză își găsește partizani în artiști ca Grüber sau Barba, Engel sau Squat Theatre, care acceptă ideea teatrului ca activitate minoritară. Ei multiplică obstacolele, încercările, pentru a constitui minorități omogene, eliberate de orice nostalgie majoritară. Ei introduc criteriul *consistenței*, după care se poate aprecia forța unei minorități. Astfel, *minoritățile ca o condensare a majorității* îi răspunde *minoritatea consistentă*, izolată de majoritate.”

Credem că teatrul trebuie să-și găsească strategia cea mai bună pentru a reuși să se înscrie nu în circuitul practicilor majoritare, ci în cel al valorilor majoritare, servindu-se de operele teatrale ca de o uriașă cutie de rezonanță a timpului său.

**Post modernismul - reinterpretări clasice prin posibilități  
moderne în lumea măștilor**

**C. GAVRIL SIRITEANU**

Dialectica esențială a creației este animată de două tendințe permanente, diametral opuse: una spre conformism canonic (tradiție) și cealaltă spre progres și inovație (modernitate și postmodernitate). Cadrul acestei dispute rămâne de fapt unul istoric, temporal, determinarea noțiunilor de “nou” și “vechi”, indiferent de împrejurare, fiind una cronologică: momentul “nou” îl înlocuiește pe cel “vechi” în timp, la nesfârșit. Adrian Marino în lucrarea sa *Modern, modernism, modernitate*<sup>1</sup>, stabilește această opoziție între modern și clasic, substituind noțiunea de *vechi* cu cea de *clasic*, noțiune

---

<sup>1</sup> Adrian Marino – *Modern, modernism, modernitate*, București, Ed. pentru Literatură Universală, 1969, cap. I.

estetică, tipologică, ce aparține, de fapt, perioadei romantice. Concepte îngemănate și contradictorii ca: *vechi* și *modern*, *clasic* și *romantic*, *tradiție* și *originalitate*, *rutină* și *noutate*, *imitație* și *inovație*, *decadență* și *progres*, au toate o anume sinonimie, alcătuiesc o paradigmă. Grupările antagonice simplifică totul, polarizează și tipizează, ajută la constituirea unor orientări estetice clare. Continua deplasare a reperelor și barierelor dintre “nou” și “vechi” determină succesiunea de epoci, curente, stiluri și opere constituite. Nașterea unei “noi” perioade a însemnat un moment de modernizare, fiecare perioadă considerându-se, la timpul său, purtătoare de modernitate.

Termenul de *modern* își face apariția în latina târzie (sec. al V-lea) *modernus* fiind derivat din *modo* (imediat, recent, acum). *Modernus* nu desemna ceva cu sensul de nou și ceva cu sensul de prezent, actual, contemporan. Opoziția dintre modern și antic forma inițial, opoziția prezentului cu trecutul, tradiția fiind percepută asemeni unui tezaur în care se decantau toate valorile a căror forme estetice au rezistat în timp.

Introducerea ideii de progres, ca valoare pozitivă a timpului, bazată pe legea continuei perfecționări, evidențiată în domeniul științelor și tehnicilor, se va impune în istorie și apoi în istoria artelor. Afirmarea unui anume progres și în domeniul gustului, nu doar în cel al cunoașterii științifice sau filosofice, îi permite lui Francis Bacon să răstoarne relația dintre antici și moderni: „(...) față de noi anticii au reprezentat copilăria raportată la înțelepciunea vârstei înaintate”<sup>1</sup>. Superioritatea „modernilor” este dată de progresul științelor și tehnicilor din următoarele două milenii ale omenirii care au existat între cultura antichității și cea modernă. O viziune diferită ne oferă maxima lui Bernard din Chartres (sec.al XII-lea), despre piticul cocoțat pe umerii unui uriaș, ca să vadă mai departe. Celebra reprezentare a evangheliștilor pe umerii prorocilor, în vitraliile Catedralei din Chartres, ce s-a dorit un simbol al unității dintre Noul și Vechiul Testament, este sursa de inspirație și a fost preluată ca imagine reprezentativă pentru relația dintre antici și moderni. Nu știm exact care latură a raportului dintre moderni și antici se dorea accentuată: faptul că modernii sunt mai mici sau că sunt mai perspicace? Plecând de la această ambiguitate, ce permite prin interpretare orientarea spre una dintre semnificații adusă în plan metaforic, putem spune că reprezentarea duală a devenit o emblemă a progresului și totodată a decadenței (noțiuni ce rămân strâns legate). Verticalitatea progresului nu poate fi analizată decât în raport cu

---

<sup>1</sup> apud Compagnon, Antoine - *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, trad. de Rodica Baconsky, Cluj-Napoca, Ed.Echinox, 1998, p.19.

orizontalitatea decadentei ce-i devine reper, punct de plecare. Matei Călinescu, spre exemplu, percepe metafora lui Bernard din Chartres ca o transpunere spațial-vizuală a ideii de progres, considerând că Bacon se folosește de contrastul temporal–psihologic pentru a da un sens dezvoltării progresive prin care modernitatea este total reabilitată.

Baudelaire, ca admirator declarat al lui Delacroix, visează în pictură la un subiect modern tratat într-o manieră academică. Invocând viteza de execuție, va elogia genurile bazate pe improvizație ca acuarela și crochiul. Trăsăturile modernității pe care Baudelaire le descoperă în lumea pictată de Guys, sunt specifice tuturor artelor plastice, ca tehnici de lucru adoptate în reprezentările estetice: *non-finito*-ul, fragmentarul, absența unității sau a semnificației.

*Non-finito*-ul, specific impresioniștilor, produs al vitezei de execuție, al spontaneității, vizează păstrarea unei doze de sincretism pe tot parcursul execuției. Din punct de vedere tehnic, încă de la prima schiță se poate lăsa senzația că lucrarea este terminată, lucru continuându-se fără a modifica această impresie, dar în final să rămână totuși o poartă deschisă interpretării sincretice, aspect ce implică o participare activă a publicului.

*Fragmentarul*, atracția amănuntelor, a impresiilor de moment, și folosirea lor pe anumite fragmente, în scopul obținerii unui aport calitativ în raport cu celelalte părți ale întregului, modalitate de stabilire a unui centru de interes.

Dispariția sensului rămâne strâns legată de refuzul unității și totalității organice apărută ca reacție împotriva clasicismului. De altfel tocmai în lipsa de determinare a sensului se regăsește atât *non-finito*-ul cât și *fragmentarul* tehnici ce vor susține tendința spre sintetic și sincretism a artelor. Baudelaire, unul dintre primii artiști care a constatat fenomenul, este adeptul ideii că „modernul se învechește pe loc, el se opune mai puțin clasicului atemporal, cât demodatului, adică lucrului ieșit din modă, modernului de ieri”<sup>3</sup>. O ruptură cu tradiția clasică, urmată de ruptura de propria tradiție, din momentul constituirii unor concepte estetice și a unui fond de valori artistice.

Aceste *paradoxuri* au coincis cu cinci momente majore „de criză” provocate, mai ales, de fobia decadentei, a vechiului, a normelor estetice considerate premature și toate acestea pe parcursul ultimilor aproximativ 200 ani. Reorientările stilistice, experimentele artistice, schimbarea, în general, a marcat ceea ce poate fi numit generic *ieșirea din criză*. Succesiunile de curente, redefinirea conceptelor, sunt

---

<sup>3</sup> Idem – pag 16

datorate faptului că s-a dorit mereu acceptarea *noului* ca *valoare*. Opinii *pro* și *contra* adoptate față de o mișcare artistică sau curent inițiat și goana după nou determină treceri rapide. „Noul” nu apucă să se epuizeze, este suficient ca experiment; în secolul vitezei cuceririle tehnico-științifice dau startul, artiștii merg dintr-un experiment în altul, nu se mai găsește timp pentru aprofundare noilor idei. Tendințele estetice de sintetizare, esențializare și mai ales sincretismul simbolismului în percepție, dublate de întrepătrunderea tot mai frecventă dintre diferite genuri artistice, au devenit mărci de recunoaștere a modernității.

Teatrul, în general, și teatrul de animație în special, ca forme de artă obținute din interacțiunea mai multor genuri artistice, s-au adaptat destul de repede la condițiile sincretismului, mai ales animația este în consonanță cu acestea prin predispoziția lui către stilizare și esențializare, de la esențializarea caracterelor de personaje, până la o esențializare a viziunii despre viața despre lume. Supraviețuirea măștii, căci ea este “protagonistul” acestui periplu, în arta spectacolului rămâne invariabilă în decursul timpului. Orientarea stilistică, ce conturează spiritul unui spectacol, este cea care determină recurgerea la o formă sau alta de mascare și-n perioada modernă, acționând ca o formă de expresie, necesară teatralizării.

Cea mai frecventă formă întâlnită în teatru rămâne masca obținută prin machiaj, acceptată cu ușurință de actori, întrucât nu ridică multe probleme tehnice deoarece folosește ca suport fizionomia actorului. Tehnica machiajului include principii comune cu cele ale picturii; atât diversificarea cromatică cât și structura pigmentilor folosiți s-a îmbogățit și perfecționat în decursul timpului ca urmare a dezvoltării tehnologiilor de obținere a acestora și a lianților folosiți. Măștile, indiferent de tehnicile prin care sunt executate și materialele în care sunt transpuse, vor rămâne tributare atât picturii cât și sculpturii în preluarea de tehnici și chiar tehnologii specifice fiecărui domeniu artistic amintit, lucru valabil indiferent de perioada în care acestea au fost desăvârșite.

Din dorința de a contesta actorul plămădit din carne, acel *corp viu* preferat de regizorii naturaliști, numeroși teoreticieni ai teatrului fac referiri, tot mai des, la munca sculptorului și la metafora statuii. Predilecția pentru sculptură nu rămâne doar în domeniul scenografiei sau scenotehnicii; ea se vrea adoptată și de arta actorului, în dorința unei reteatralizări, a smulgerii omului din cotidian. Orientările avangardiste sunt dominate de diferitele experimente în această direcție, evidențiindu-se două grupări: una reprezentată de Meyerhold și Grotowski, ce propulsează o definiție a artei



actorului centrată pe travaliul plastic și acordă o mai mare importanță antrenamentului fizic și exercițiilor plastice, a doua inițiată de Maeterlinck și Craig și continuată de Kantor. Figură emblematică a curentului simbolist, Maeterlinck, percepe teatrul ca o *deschidere înspre forțele nevăzutului, ca o revelație a puterii și a misterului acestora*. Important e să fie depășită limita banalului cotidian, trivialitatea corpului viu, care, în dimensiunile sale obișnuite și carnale, nu poate fi materie a artei. El se întreabă dacă ființa umană va fi înlocuită în teatru de o umbră, de o proiecție, de o formă simbolică: „...o ființă care ar avea manifestările vieții fără a avea viață”<sup>4</sup>. Teatrul de animație oferă o astfel de soluție în spectacolul tip wayang (în varianta cu păpuși sau actori cu măști). Mult mai târziu, Kantor va relua această idee, afirmând că, pentru a exprima viața, are nevoie de absența vieții. Maeterlinck consideră că rezolvarea acestei probleme se află în *senzația de mister și de tulburare ce apare în fața unei ființe* despre care nu știm dacă este însuflețită sau nu. Astfel, își propune să folosească în teatrul său marioneta, figura de ceară, manechinul, tocmai pentru a introduce ideia absenței omului, a imposibilității stabilirii unei granițe clare între viața și non-viață.

Cu toate acestea arta teatrului rămâne departe de a profita de toate posibilitățile de expresie oferite de arta sculpturii. În *Actorul și supramarioneta*, Craig nu mai propune doar utilizarea puterii de expresie a marionetei sau a manechinului, ca soluție pentru depășirea imperfecțiunii corpului viu al actorului realist - el apelează la modelul statuiilor sacre, al reprezentării idolilor străvechi. Resacralizarea era menită să readucă fascinantul mister al convențiilor, limbajuri de început ale teatrului. Poate exagera când spunea; „nu se poate face nimic artistic cu ființa umană, doar masca somptuasă și bogată, e imaginea sufletului”<sup>5</sup>. Afirmția vine din încercarea omului de teatru aflat în căutarea formulei ideale de interpretare scenică. Accederea actorului la artă este condiționată de atingerea unui nivel ridicat al stăpânirii de sine și de controlul corpului eliberat de jugul emoțiilor; doar astfel actorul va putea deveni capabil să elaboreze o gestualitate simbolică, aflată la antipodul gestualității cotidiene. Modelul este reprezentat de actorul de kabuki care, la rândul său, se inspiră din expresivitatea marionetelor și simbolistica coregrafică a dansurilor tradiționale. Deși sunt forme diferite de reprezentare scenică ele vizează același obiectiv: *teatralitatea*. Astfel, teatrul nu mai este împiedicat să se deschidă înspre o lume aflată dincolo de viața exaltată de realiști, ci, dimpotrivă, înlesnește depășirea frontierelor acesteia.

---

<sup>4</sup> Monique Borie - *Teatru și sculptura*, trad. Anca Măniuțiu, Rev. „România literară”, nr. 47, 24.11.2006, p.22.

<sup>5</sup> apud George Banu - *Două sau șapte arte*, București, Ed. Meridiane, 1970, p.17.

Mult mai târziu, această *trecere a frontierelor* va constitui însuși nucleul demersului lui Kantor. Asumându-și dubla moștenire a lui Maeterlinck și Craig, el afirmă cu insistență faptul că, pentru a exprima *viața*, arta are nevoie de absența acesteia. Spațiul teatral trebuie să adăpostească nu viața cotidiană a lumii reale, ci, după cum se exprimă el, „prezența invizibilă a lumii care există dincolo de real”. Acest „dincolo” este un cuvânt cheie utilizat de Kantor, el utilizând în mod frecvent și formula „de cealaltă parte”. Dar, în cazul său, printr-un soi de răsturnare, cel care va fi înzestrat cu forța „neliniștitoarei stranieții” (Freud) este *manechinul*, în toată trivialitatea sa, ca „realitate de rangul cel mai jos”. În felul acesta, el răstoarnă discursul lui Craig.

Formă degradată, derizorie în raport cu statuia sacră a lui Craig, *manechinul* în viziunea lui Kantor, posedă totuși aceleași stranii puteri. Într-adevăr, în fața acestui manechin derizoriu, spune Kantor, resimțim aceeași senzație că „atingem lumea de dincolo”, același „șoc metafizic”. Iar dacă manechinul este „un model pentru actorul viu”, după cum se exprimă Kantor, acest lucru se întâmplă tocmai pentru că el reușește să cristalizeze, în același timp, *impresia de straniețe* și *ideea de moarte*. Lucrurile obișnuite „au șansa să devină obiecte de artă” doar „cu prețul stranieței și al morții”. Regula pare valabilă și în cazul actorului; definiția obiectului de artă se suprapune perfect, la Kantor, definiției actorului, în relație cu modelul său, manechinul. „Într-adevăr tratez actorul ca pe un obiect. Cine a spus că, în artă, un obiect are mai puțină valoare ca un om? Este tot un material viu. Craig spunea că în fond numai obiectul există.”<sup>6</sup> Prin intermediul multiplelor cupluri create astfel, el propune, într-un fel, o explorare infinită a jocurilor dintre inert și viu, dintre neînsuflețit și însuflețit. Spectacolul mizează pe imposibilitatea de a discerne între viață și absența vieții.

Așadar, fidel intuiției lui Maeterlinck, Kantor continuă astfel să-și însușească sugestiile oferite teatrului de sculptură. Obiectele modelate ce devin măști prin intermediul tehnicilor de obținere a plasticității sculpturale și modulările măștilor, marionetelor, manechinilor, sau idolilor, în structurile scenice, sunt încercări de reteatralizare și esteticizare modernă. Dacă fizionomia este purtătoare de sens doar în plan psihologic, masca, exprimând dialectica profundă a spiritului, cu toate tensiunile sale, îl situează pe cel ce o adoptă, fie și inconștient, în sfera ontologicului. „Paradoxul

---

<sup>6</sup> Gordon Craig - *Mărturii despre teatrul polonez*, trad. Tea Preda, București, în Rev. Secolul 20, nr 5-6, 1975, p. 130

măștii vine de acolo că ea *arată, indică*, dar în același timp *ascunde*<sup>8</sup>. Uneori, ea indică chiar ceea ce ascunde, revelând esența, încorporând-o, într-unul sau altul dintre arhetipurile ei grotești. Alteori, acest raport se poate inversa; esența e ascunsă, introdusă în *categoria secretului*. În ambele cazuri, însă, ca negație a pseudocomplexității psihologicului, masca e un prim semn al intrării în spiritual. „Purtătorul unei măști – fie prin cea ce mărturisește, fie prin ceea ce ascunde masca lui – se apără cu ajutorul enigmaticului de primejdia alienări, propunându-se unei descifrări infinite și totodată ironizând orice tentativă de a descifra...”<sup>8</sup>

Prezența măștilor se justifica prin nevoia de a plasa omul, principala formă de expresie în teatru, într-un spațiu al creației ca parte componentă a acestuia și cu posibilitatea de a prelua formele-i de expresie specifice. Stilizările, esențializările și accentuarea trăsăturilor de caracter, vor aduce masca adesea în domeniul grotescului, aceste principii definesc și teatrul lui Michel de Ghelderode.

Cu aceste concepte estetice optica teatrală Ghelderodiană este concentrată pe efectele plastice, transpunerea scenică capătă o tendință de ordin vizual accentuată, asta va cere imperios să fie jucată în imagini plastice și de văzut; toate scrierile sale sunt cu indicații scenice, deosebit de numeroase și detaliate, sunt extreme de edificatoare în această privință. Printre aceste elemente plastice dotate cu o valoare teatrală, masca - fie că este vorba de chipul de carton, piele, sau stofă, de obrazul modelat prin intrigă și adaptat circumstanțelor, sau chiar de veșmintele ce falsifică identificarea, - ocupă un loc privilegiat.

Dramaturgia ghelderodiană este profund marcată de acea poetică a contrastelor, a reversibilității tragicului și comicalului, numită de Meyerhold, *grotesc scenic*. Dorința de a se apropia de arta populară veche pentru a se delimita de moderni, îl determină să preia ca arhetip tocmai teatrul de marionete cu strania alchimie a contrariilor dintre tragic și comic. Un univers straniu din semne și simboluri după cum însuși Ghelderode declara: „Am descoperit lumea formelor înainte de a descoperi lumea ideilor”<sup>10</sup>.

Personajele ce populează universul ghelderodian, misterios și demoniac, sunt călugări răspopiți și pitici echivoci, fantome burlești și măști, nenumărate măști.

---

<sup>8</sup> Matei Călinescu - *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, București, Ed. pentru Literatură, 1969, p.118.

<sup>9</sup> Măniuțiu, Anca - *Michel de Ghelderode în căutarea unui teatru teatral*, Cluj- Napoca, Ed. Casa Cărți de Știință, 2004, p.167.

<sup>10</sup> apud Elisabeth Bogaert – *Masca în teatru lui Ghelderode*, trad. Liliana Pleșa, București, Rev. Secolul 20, nr.8, 1972, p. 72.

Inspirate din pânzele marilor maeștri flamanzi și spanioli, ele readuc în memorie „blestemățiile” lui Bosch, chipurile hidoase ale orbilor lui Breughel sau piticii lui Velázquez. Aceste măști ne trimit astfel în lumea halucinantă și travestită. Masca bețivă, masca veselă, masca timidă, masca trompetistă - toate fac parte din elementele scenice care compun cadrul acțiunii. În acest decor trec măști tăcute sau turbulente ale căror indicii, privind fisonomia, ne descoperă aspectul lor grotesc și diform. Promovat la rangul de mască, obrazul dobândește (prin machiaj) o forță de expresie ce poate egala, în multe privințe, echivalentul său de carton, pânză sau piele (albul neutru al mimului).

Omul mascat, eliberat de constrângeri sociale, își revelează adesea natura sa profundă și dă formă viselor și ambițiilor sale. Într-adevăr, dacă prezența și folosirea măștilor par a avea un alt obiectiv decât punerea în valoare a psihologiei personajelor, ele contribuie, totuși, la crearea unei atmosfere care permite sau care favorizează metamorfozele. Spectacolul cu măștile din Ostende oferă, în această privință, exemple convingătoare. Iată cum prezintă Ghelderode această operă născută dintr-o predispoziție pentru pictură și dint-o predilecție pentru deghizare: „această pantomimă, sau mai degrabă această proiecție plastică inspirată de carnavalul ostendez constituie o tentativă de reabilitare a unui gen uitat și pe nedrept disprețuit. Dramaturgii, nu se mai gândesc la mimi, pe care îi consideră artiști inferiori, în timp ce rarii poeți ai Teatrului le asigură în ierarhia spectacolului un rang superior actorului limbut, acest mim degenerat.”<sup>11</sup>

Dacă, în general, deghizarea ocupă un loc privilegiat printre elementele scenice, ea dobândește în teatrul lui Ghelderode o semnificație mai profundă: ea determină climatul propice schimbărilor și devine simbolul unei eliberări.

O mască revelează sensuri ascunse și clasează caracterele dramatice în tipologii; astfel, ea are posibilitatea de a deveni instrument de metamorfoză, un miraculos ecran de protecție adoptat de personaje pentru a se plasa în afara cadrului real, specific existenței lui. Unele aspecte ale imaginației fantastice, se înglobează în grotesc, pe lângă vechile viziuni medievale ale morții și iadului se adaugă cele ale unor expresioniști, suprarealiști și existențialiști. Spre exemplu, printre metodele regizorale ale lui Ion Sava, vom regăsi aceleași contraste simultane ale tragicului și comicului, îngroșări ale grotescului. Tendințele de caricaturizare, grotescul împins până la

---

<sup>11</sup> ibidem

absurd, apar din nevoia de a se desprinde de cotidian de convenționalism. De aici tratarea într-un grotesc de coșmar a tragediei **Macbeth**. Prezența măștilor în tragedia shakespeariană (după cum o motiva și Ion Sava în **Teatralitatea teatrului**) avea menirea de a realiza o punte între planul real și cel fantastic, așa cum se întâmpla la apariția spectrelor, în scena vrăjitoarelor sau în rezolvarea tehnică a unei decapitări. Disputele au fost generate de percepția în epocă asupra posibilităților de expresie a măștilor – aspect ignorat, se pare, de regizor. Deși la montarea spectacolului **Macbeth** s-au făcut economii și nu s-au confecționat costume noi, așa cum ceruse regia, adaptându-se cele găsite în garderoba teatrului, iar măștile erau lipsite de unitate de stil, marea piedică, considerată de netrecut, în noua montare, a fost atitudinea interpreților față de *anularea, prin mască, a mijloacelor de expresie și comunicare*. (specifică repertoriului lor) – chiar dacă o anume estompare poate exista dar de obicei este compensată tocmai prin aportul interpretării plastice a formelor ce urmează a fi animate, prin jocul scenic al actorilor, mișcarea luminilor pe volume sau mișcarea volumului în lumină. Poate că actorii n-au înțeles dorința regizorului de a estompa *naturalețea* interpretării și de a activa teatralitatea prin intermediul limbajului plastic. Acest aspect poate fi argumentat de faptul că „Shakespeare cu măști apărea ca rezultatul unei regresii arhaice, absolut nemotivate. Actorii se lipseau, punându-și mască, de jocul viu al fizionomiei...”<sup>12</sup>

În teatru nu se pot folosi aceleași rezolvări scenotehnice ca în cinematografie; totuși, ca experimente, pot fi înscrise unele încercări avangardiste ale secolului XX. În această direcție, se regăsesc aceleași preocupări cu privire la *reteatralizarea* artei actorului prin intermediul artelor plastice, ruperea din cotidian și amplasarea într-un cadru stimulat, sincretic în care masca ajută la edificarea personajelor. Această temă este marcată de păreri *pro* și *contra*. De exemplu, Ion Finteșteanu, argumentând prin exemple proprii, caracterizează drept „amuzant” portul măștilor venețiene în cadrul unui bal mascat remarcând, în același timp, eficiența în deghizarea participanților. Maestrul a concluzionat:

*„La bal, masca și-a aflat rostul, a creat veselie;*

*În comedia clasică, iarăși (folosită cu grijă) – a delectat;*

*În tragedie, își va găsi, oare, masca, întrebuințare majoră?*

*Deocamdată a complicat lucrurile...”*

---

<sup>12</sup> Idem – p. 124.

Este un punct de vedere valabil pentru o anume tipologie estetică. Duse într-un alt plan, viziunile se schimbă și rămân la fel de valabile atât în arta interpretării cât și în cea a creației.”

### **Lev Dodin și lunga sa călătorie...(I)**

**BOGDAN ULMU**

Pe Lev Dodin cred că l-a caracterizat, impecabil, prietenul său celebru, Peter Brook: „[...] Există regizori care abuzează de puterea lor, regizori care fac numai teatru de text sau numai vizual, acrobatic sau psihologic. Lev Dodin încorporează totul”. Și fiindcă există mereu, în cazul regiei ruse, obsesia descendenței, aderăm la convingerea aceluiasi mare englez, că „s-a format la școala dură a sistemului sovietic, în fața căruia nu a cedat o clipă. [...] A preluat ce era mai bun, fără să devină prizonierul unei metode sau doctrine”. Nu e ușor; nu e nici greu. În fond, de ce trebuie să depistăm, mereu, *din cine* se trage artistul? Poate, în unele cazuri, se trage... din el însuși!

Despre Stanislavski, regizorul contemporan, în mod firesc, spune lucruri logice: „...A fost un geniu. El a văzut teatrul ca un spațiu artistic specific care trebuie creat și condus după regulile sale proprii.[...] Se poate să nu fii de acord cu principiile lui

Stanislavski : dar ele sunt ca legile lui Newton – absolut obiective”. Corect! Ca să te lepezi de Stanislavski, trebuie ca mai întâi să lucrezi după sistemul lui. Ca și-n cazul Picasso: ca să pictezi ... nonfigurativ, trebuie întâi să demonstrezi că poți lucra clasic.

Dar câte lucruri nu-nveți din cartea lui Dodin! Spre exemplu, că nu trebuie să stai mereu în fotoliul destinat regizorului, fiindcă nu vezi montarea din toate unghiurile; că nu întotdeauna satisfacțiile ți le aduc aplauzele spectatorilor, ci repetițiile dificile; în continuarea ideii, Dodin se-ntreabă: „Succes? Nu înțeleg acest cuvânt, care nici nu-mi place!”. Ce tărie trebuie să ai ca să te declari frigid la succes, deși îl ai! ...Și cât de tare trebuie să iubești teatrul, pentru a declara „dacă am reușit să supraviețuim Auschwitzului și Gulagului, trebuie să-i mulțumim artei”. Cred că da: și artei... Fiindcă „teatrele nu omoară oameni! [...] În plus, schimbă în bine, viața cuiva, cel puțin pentru o clipă”...

Să ne amintim povestea unui mare spectacol al lui Lev, *Demonii*: dura...zece ore! „Erau anii [1991] când oamenii nu aveau ce să mănânce, însă continuau să vină la spectacolele noastre, câteodată cu cartofi fierți la pachet, pentru că atât își puteau permite. Am descoperit că nici chiar foamea nu este un obstacol, pentru a petrece zece ore cu Dostoievski”. Mda...Nu știu dacă-n România ar rezista vreun spectator la o reprezentație atât de lungă, dar cred că ar merita încercat. Oricum, sunt de acord că „cea mai mare problemă astăzi este pierderea dreptului la emoții”.

Nu-nțeleg nici eu, ce fel de artă e aia care omite *feelingul*?

Alteori, marele pedagog și director de scenă pune, în cartea sa *Călătorie fără sfârșit* (editată de fundația *Camil Petrescu*), probleme care țin de viața extrascenică a artiștilor: „Este uimitor cât de mult se cheltuiește pe festivaluri și clădiri de teatru, și cât de puțin se alocă pentru un trai decent al actorilor, pentru ca repetițiile să se desfășoare în condiții rezonabile”. Observația mă frisează și pe mine, deoarece știu, în România, actori profesioniști care ridică numai 700-800 de lei pe lună...Nu e normal. Ca să te poți concentra pe scenă, trebuie să nu ai probleme financiare, când intri-n teatru.

Și-nchei, deocamdată, (re)amintind crezul lui Dodin, *vis a vis* de succes: „...Există ceva care ni se pare mai important decât succesul, aplauzele, faima etc. Faptul de-a căuta și învăța împreună, acestea sunt momentele care ne aduc plăcerea absolută. Bucuria rezultă nu din găsirea unei soluții, ci din căutarea temeinică.[...] Pentru noi, teatrul e parte din viață și poate ceva mai mare decât viața!”...

Cartea lui Lev Dodin este și un manual de învățare a... iubirii teatrului: ori, de asemenea lucrări, vom avea nevoie întotdeauna...(va urma).

### **Succesul în teatrul contemporan – stimulent sau limită a creativității?**

**MIHAELA WERNER**

„ ... Artă este creație și nu copie a unei realități”

Cea mai mare forță a unei creații artistice în general și în speță, a uneia teatrale, este puterea sa de sugestie, impactul asupra privitorului; imagini, gesturi și cuvinte își înlanțuie expresivitatea și valoarea estetică pentru a satisface, pe de-o parte, nevoia de visare, de detașare de realitatea imediată a spectatorului și, pe de altă parte, dorința sa irepresibilă de a se privi lucid într-o oglindă – despre care presimte sau nu că va fi departe de a-i măguli orgoliul.

Orice operă de artă tinde să fie expresia unui ideal, dar fără imaginația artistului, fără întreaga sa creativitate, această aspirație riscă să fie atinsă de sterilitate, să nu poată străbate drumul până la înțelegerea celor cărora li se adresează.



Arta teatrală se supune legilor tuturor creațiilor artistice: nu este niciodată o banală copie a realității, ci se constituie într-o reprezentare creativ-subiectivă a unei teme importante pe care artistul vrea să o comunice semenilor săi, mai puțin înzestrați poate, imaginativ, dar capabili să descifreze mesajul tainic al unei creații scenice. Această creație poate aparține dramaturgului, actorului, regizorului sau scenografului, iar când toate aceste categorii creative sunt armonizate performant, putem afirma că ne aflăm în fața unei reușite notorii, a unui succes.

Un spectacol teatral de certă valoare estetic-interpretativă se constituie, de obicei, ca o sumă a creativității, sensibilității și spiritului creatorilor săi. Firește, între a simți și a exprima se află întreaga marjă de căutări, încercări și descoperiri ale celor mai adecvate modalități de expresie artistică autentică; ideea, sentimentul unei opere dramatice trebuie să-și asigure reușita receptării prin traducerea intenției într-un limbaj scenic încărcat de creativitate, însă limpede, coerent.

Baudelaire spune că „natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață; prin codri de simboluri petrece omu-n viață”. Dacă sarcina regizorului ar fi traducerea „codrilor de simboluri” ale unui text dramatic, într-o formulă scenică adecvată, rolul actorului ar consta în valorificarea ideilor regizorale cât mai performant cu putință. Dacă Vauvenargues avea dreptate că „te poți iubi înafara ta mai mult decât îți iubești existența proprie”, atunci cu siguranță actorul-artist își iubește creațiile scenice de mare succes mai mult decât propria sa existență particulară. Diderot afirma că „arta actorului de teatru constă în a plăsmui o mare fantomă și a o imita cu geniu”, numai că drumul de la proiecția mentală intuitivă asupra personajului până la o mare creație scenică e presărat nu cu aplauzele și florile unei premiere reușite, ci cu nesfârșite îndoieli, multă muncă, sacrificii ale sinelui, căci doar rareori personajele sunt tolerante cu personalitatea celui ce le însuflețește (Diderot considera „metoda” de a-ți juca propriul caracter ca pe „un mijloc sigur de a juca limitat și meschin”).

Construcția unui personaj ar însemna, înainte de toate, elaborarea unui „alt eu”, căruia actorul să-i împrumute vremelnic instrumentul său corporal-vocal, energia sa fierbinte, echilibrată de controlul lucid asupra mijloacelor de expresie. Există actori de mare succes la public care sunt mai mult ei înșiși decât personajele lor; acești actori, de mare talent și charismă, au devenit ei înșiși personaje celebre, iar publicul rezonază mai mult cu nume ca Horațiu Mălăele, Tamara Buciuceanu, Radu Beligan, decât cu numele personajelor interpretate de ei. Publicul se îngheșuie să le soarbă

farmecul și personalitatea inconfundabilă fără a se neliniști în legătură cu fidelitatea compoziției de personaj. Uriașul impact asupra publicului, notorietatea dobândită de acest gen de interpreți limitează oare succesul, le secătuește puterea de creație? Publicul răspunde hotărât, nu. Critica de specialitate e mai nuanțată în opinii. De pildă, Mircea Ghițulescu își pune întrebarea dacă tragismul personajului Vica Delcă (*Dimineața pierdută*, în regia Cătălinei Buzoianu) nu e compromis cumva de „absența înclinației tragice la Tamara Buciuceanu?”. Ne exprimăm opinia de practician în domeniul artei teatrale că „succesul tragic” al Vicăi era asigurat mai degrabă de interpretarea Zoiei Muscan, fidelă spiritului personajului.

Un alt tip de succes la public îl reprezintă neobositele schimbări de „mască” ale actorilor proteici, cameleonici, mereu preocupați de a nu fi ei înșiși în reprezentările scenice ale personajelor întruchipate. Creativitatea este cuvântul de ordine în cazul acestor artiști obsedați aproape de a nu se repeta în galeria de portrete scenice. Nu acestei categorii de interpreți i se adresează observațiile lui Camil Petrescu<sup>1</sup>: „Goana după efect este ceea ce caracterizează, de multe ori, chiar când sunt invocate vederi înalte despre artă, jocul actorilor. Autorii mari se plâng mai totdeauna de interpreții lor (...), constată cu mirare sinceră că piesele lor au devenit altceva decât ceea ce gândiseră ei, dar de vreme ce a fost succes, primesc toată răspunderea”.

Actor proteic, cameleonic, ar putea semnifica: emblematic, ideal, copleșitor; așa era George Constantin, despre care același Mircea Ghițulescu spune (în *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan*) că „pare, nu un actor, ci un aparat actoricesc capabil de imprevizibile performanțe, cu o facultate aparte de a aluneca imperceptibil dintr-o stare în alta, la fel de convingător în ridicol, grotesc sau sublim. Prin fuziunea efectelor vocale și de mișcare creează acel amestec dificil de exprimat dintre infern și paradis, dintre bufonerie și crucificare, el restituie într-o unitate artistică un rol a cărui cheie este contradicția însăși”.

Maniera de joc a actorului modern datorează mult metodei improvizației, imaginația impulsionează dinamica trupului, a expresiei vocale, a subtilităților de nuanțe. Cerințele estetice ale teatrului contemporan reclamă o tot mai mare apropiere a modului de reprezentare a personajului cu gradul de receptivitate al spectatorului. Școlile de teatru urmăresc acest obiectiv comun în procesul de instruire artistică, iar strategiile pedagogice tind să devină mai suple, mai permeabile, astfel încât tânărul

---

<sup>1</sup> Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, ediție îngrijită de Liviu Călin, București, Ed. Enciclopedică Română, 1971, p. 24-25

actor să-și însușească mijloacele psiho-tehnice prin care textul dramatic să poată fi transpus scenic în formă optimă, competitivă. Nu poate fi ignorat faptul că, în condițiile de concurență acerbă de pe piața artistică, tinerii actori își doresc rapid notorietate, succes comercial, uneori în dauna calității artistice sau al unui crez estetic. Pe de altă parte, căutarea și descoperirea unor noi forme de expresie teatrală, în regie și interpretare, asigură eliberarea transpunerii scenice de tradiționalisme depășite. Succesul unor noutăți scenice „îndrăznețe” rezidă uneori în descoperirea unor noi raporturi dintre textul dramatic și psihologia spectatorului contemporan. De altfel, expresia contemporană a teatrului românesc, în context european, constă tocmai în diversitatea formelor de reprezentare ale operei dramatice, știut fiind faptul că există categorii de public interesate pentru oricare dintre aceste formule. Fiecare nouă generație de creatori de teatru este animată de necesitatea firească de perfecționare, de înnoire. De aceea, împărtășim nostalgica afirmație a lui Radu Beligan, un fel de patriarh al creatorilor de teatru contemporani: „...când piere o generație, rămâne numai amintirea controversată a celor ce au dominat efemer cea mai efemeră dintre arte”. Da, însă tocmai efemerul acesta îi asigură, în mod paradoxal, perenitatea.

Succesul stilului de interpretare contemporan se datorează, după Valentin Silvestru<sup>2</sup>, „caracterului sintetic, laconic al teatrului modern, sporirii dinamismului interior al personajelor și a apetenței pentru adevărul documentar, augmentării rolului sugestiei (simbol, metaforă, alegorie), în scopul extrapolării sensului și proliferării ideilor actualității”.

Actorul român aparține categoriei de interpreți creatori și mai puțin celei de executanți docili. Arta actorului este o profesiune deschisă oricăror formule viabile, cu condiția să rămână emoționantă și convingătoare. Din perspectiva de practician al acestei străvechi arte, putem afirma că spectatorul contemporan e atras de „povești” scenice montate coerent și interpretate actoricește la nivel performant. Reputația profesională a unui actor de succes atrage publicul la fel ca o mega-montare a unui regizor „la modă”. Pulsul unui spectacol de succes poate fi măsurat în afluența de spectatori, în ecourile criticii de specialitate, în numărul de reprezentații etc. Una dintre cele mai arzătoare dorințe ale unui slujitor al Thaliei este să audă formula „nu mai sunt bilete, au plecat mulți spectatori acasă, pentru că nu au mai încăput în sală”. Uneori publicul e cucerit de ceea ce vede și revine la același spectacol de mai multe ori,

---

<sup>2</sup> Valentin Silvestru, *Arta actorului în galaxia teatrală*, în *Ateneu*, nr.6(107), an X, iunie, 1973

pentru a trăi din nou emoțiile și întâmplările eroilor, alteori pleacă dezamăgit, constatând că a fost doar „mult zgomot pentru nimic”.

Spectacole ca *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* (Beatrice Hunsdorfer), *Elisabeta I* (rolul titular), *Fata fără zestre* (Harita Ogudalova), *Fii cuminte, Cristofor!* (Doamna Sava), *No – cinci povești de dragoste* (Domnișoara Komaki și Doamna Rokujo), *Harold și Maude* (Maude și Doamna Chasen), *Quartet* (Jane Horton) sunt doar câteva dintre reprezentațiile considerate ca fiind de succes, atât după aprecierea publicului, cât și a criticii de specialitate (premii, nominalizări etc.)<sup>3</sup>. Actorul de tip creator (și nu simplu executant al indicațiilor regizorale) trebuie, în primul rând, să reflecteze asupra naturii partiturii încredințate, asupra importanței acesteia, asupra răspunderii pe care o presupune o sarcină scenică majoră, mai apoi să folosească această gândire pentru găsirea celor mai adecvate mijloace de a exprima în limbaj scenic intențiile, ideile, spiritul operei dramatice. Măsura reală a harului cu care e înzestrat un interpret teatral e dată mai cu seamă de partiturile de compoziție, cele în care atât inteligența scenică, precum și mijloacele de expresie luxuriante sunt intens solicitate.

Mircea Albulescu afirmă că spectatorul de teatru trebuie să aibă talent pentru a recepta ceea ce i se oferă ca produs artistic și că, de la o seară la alta, doza de talent (prezentă sau nu) a publicului influențează calitatea reprezentației respective. În mod cert, actorul simte vibrația sălii, știe când se produce fluxul de comunicare cu publicul (indiferent de genul reprezentației, dramă sau comedie) sau când acest schimb de energii nu funcționează, fie din cauza montării regizorale plate, fie a inabilității artistice a interpreților, fie din lipsa temporară de „talent” a publicului. Dezinteresul publicului față de o anume manifestare teatrală este cea mai gravă sancțiune la adresa creatorilor acesteia; expresia „nu vine lumea” pecetluiește, de obicei, soarta unui spectacol la care, de altfel, s-a muncit, s-au investit energii umane și fonduri deloc de neglijat. Gustul publicului se supune, firește, legii binecunoscute a subiectivității, a lui „îmi place” sau „nu-mi place”. Creatorii de spectacole – actori, regizori, scenografi – nu trebuie să piardă din vedere adresabilitatea actului artistic la care participă (adesea, în măsură variabilă: preponderența este uneori a regiei, alteori a măiestriei actricești) și să urmărească prin calitatea reprezentației nu neapărat succesul facil, comercial, cât mai ales educarea gustului publicului, în special a celui tânăr.

---

<sup>3</sup> Regia montărilor menționate (la Teatrul Național Iași): Irina Popescu-Boieru, Liviu Manoliu, Alexander Hausvater, Nicolov Pervelli-Villi, Vitalii Lupașcu

Cultura, arta sunt investiții pe termen lung. Succesul major, în timp, al unor astfel de investiții responsabile îl constituie păstrarea nealterată a spiritului unui popor recunoscut ca fiind, prin excelență, dotat cu creativitate. Crezul Leopoldinei Bălănuță ar trebui împărtășit de către toți slujitorii artei teatrale contemporane: „Eu îmi fac meseria crezând că ea trebuie să schimbe ceva, să clădească ceva...”.

**STUDII**



## Filmul de animație și teatrul de păpuși

CIPRIAN HUȚANU

### Filmul de animație

Filmul de animație – acest „copil minune al secolului nostru” (sec. XX), cum îl numește Simelia Bron – s-a străduit, încă de la începuturile existenței sale, să-și constituie un limbaj specific, cu trăsături definitorii pentru o nouă artă.

Primele experimente din lumea desenului animat, conform istoricului italian Lo Duca, s-au făcut în Europa<sup>1</sup>, de către francezii Emile Reynaud și Emile Cohl. Ei își găsesc repede continuatorii în Suedia, prin Lortac și Cave: *Monsieur Vieux-Bois* (1919), peliculă de un umor extrem de naiv, adaptare a desenelor lui Topffler; în Anglia prin Speed: *The U'Tube* (1917), satiră politică virulentă; în Germania prin Oskar Fischinger: *Was Experiments* (1921–1924), în care jocul de forme abstracte este

---

<sup>1</sup> Lo Duca: „Aici desenul animat n-a atins niciodată nivelul cerințelor industriale; iar singurele vechi filme publicitare germane și desenele animate rusești nu au cunoscut nici ele o producție continuă. Timiditatea artiștilor, instabilitatea capitalurilor, fără a ține cont de ignoranța în care se afla cinematograful, au făcut să se uite că primele desene animate fuseseră realizate de fapt în Europa.” (Apud Simelia Bron, op. cit. p. 67).



obținut prin decupaj specializat; în România prin Aurel Petrescu și Marin Iordă: *Haplea* (1927) al celui din urmă, peliculă-document marcând începuturile animației românești.

În contextul unor permanente influențe și relații, filmul românesc de animație nu poate fi desprins de evoluția mondială a cineanimației. Anii de pionierat (1920-1930), ilustrați prin activitatea lui Aurel Petrescu și Marin Iordă (cei care delimitează ceea ce s-a mai numit „creația artizanală a cinematografului noastre” și care mai târziu au fost destul de serios influențați de stilul unor cineaști deveniți între timp celebri, ca Disney și Fleischer), „explozia” de originalitate și talent a lui Ion Popescu Gopo, apoi începuturile unei producții organizate și diversificate a genurilor vor asigura filmului de animație un loc important în creația cinematografică românească. Mai târziu, nume precum Sabin Bălașa, Ion Truică, Laurențiu Sârbu, vor crea premisele unei școli naționale a filmului creat imagine-cu-imagine.

La fel ca și teatrul de animație, filmul de animație se diferențiază de cel cu actori, rămânând dependent de artele plastice. Noile sisteme de efecte optice speciale pe care le are la îndemână cineanimația de astăzi, reduc și mai mult granița ce o desparte de sfera picturii. În filmul „viu”, o importanță primordială se acordă scenariului, latura plastică fiindu-i adesea subordonată, asigurând doar „vizibilitatea” acțiunii. În lucrarea sa, *Animated Film*, Madsen <sup>2</sup> stabilea cinci importante sarcini ale animației, care îi asigură autonomia față de cinematograful „viu”: 1) a reprezenta procesele ce nu pot fi vizualizate prin cinematograful de acțiune vie; 2) a simplifica procese și structuri complexe; 3) a da formă picturală unor idei abstracte; 4) a face generalizări vizuale și a proiecta posibilități viitoare din exemple specifice; 5) a furniza semne vizuale în scopul clarificării. În același timp însă plasticienii care abordează procedeul imagine-cu-imagine se supun normelor specifice ale atelierului de creație cinematografică. În dorința de a-și impune și procedeele tehnice, alături de un stil propriu de animație, desenatorul își concentrează efortul pe transmiterea continuă către spectator a semnificațiilor investite în formele vizuale, pentru a asigura „lizibilitatea” filmului.

Acest **stil** propriu de animație cinetică, pe care-l caută fiecare cineast, se naște treptat, încă din perioada de intense căutări interioare, însă multitudinea de sensuri atribuite conceptului, bogăția semnificațiilor care rezultă din cercetarea stilurilor, ne dovedesc că **originalitatea** este elementul definitoriu pentru stil. În cineanimație,

---

<sup>2</sup> Idem, p. 11.

cinematograf, teatru sau teatru de animație, stilul este configurat de **unitatea structurii artistice** a operei în ansamblu, așa cum îl definea Tudor Vianu <sup>3</sup>. Sensurile stilului se evidențiază atât prin ideile artistice, cât și prin unicitatea universului de forme care alcătuiesc opera de artă. De asemenea, ca și în cazul celorlalte arte ale iluziei cinetice, elemente care încadrează stilul sunt și **specificul național**, indirect, dar care dă greutate artistică operei cinetice; **echilibrul** și capacitatea de a armoniza elementele compoziționale; **noutatea**, chiar dacă uneori propune o schimbare violentă față de arta tradițională, ea se poate impune prin spiritul novator; **orientarea** noului limbaj artistic propus; **durata** stilului pe care-l abordează cineastul animator, în cazul în care stilul nu durează cât existența artistului și își caută noi modalități de expresie.

În *Poetica filmului de animație*, Ion Truică găsește trei moduri de a aborda stilul în cineanimație <sup>4</sup>, în funcție de coerența limbajului utilizat. În concepția sa, există **puritate stilistică** în cazul cineaștilor care se mențin în limitele stilistice propuse prin formele grafice, sunet, prin formele scenografice; există și un **eclectism stilistic**, în cazul realizatorilor care nu sunt interesați de unitatea de stil a filmului, pe care nu-i preocupă puritatea mijloacelor de expresie specifice animației și pentru care folosirea mai multor stiluri grafice, scenografice sau muzicale pare un lucru firesc; în aceeași zonă se situează și „stilul improvizat”, unde prelucrarea artistică a elementelor este inexistentă, el imaginând doar o alăturare întâmplătoare de forme pe o temă dată; mai există un **stil neglijent** – sau pseudostil, așa cum îl numește Ion Truică – „în care superficialitatea ordonării formelor se combină cu lipsa de unitate a structurilor componente a operei de artă”.

Creatorii de artă a animației – regizori, actori-mânuitori, animatori pe peliculă – au fost întotdeauna preocupați de viața schimbătoare a formelor sau, cu alte cuvinte, de **metamorfoze**. În secolul al XX-lea, creatorul de artă a renunțat să atașeze metamorfoza de simbolismul unei narațiuni, așa cum făcuse în Antichitate și Renaștere, încercând să-i descopere legături directe cu viața modernă. Dicționarele ne sugerează două sensuri ale cuvântului: 1) schimbarea formei, structurii sau

---

<sup>3</sup>Tudor Vianu : „Vom defini stilul: unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură.” (Tudor Vianu, *Estetica*, ed. cit, p. 142). Ion Truică (în completare la afirmația lui Vianu): „Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal cum ar fi romanticul și goticul, de un stil francez sau german și de stilul antic sau modern”(Ion Truică, op. cit., p. 149).

<sup>4</sup> Idem, p. 152.

substanței („în special prin vrăjitorie sau magie”, cum precizează Dicționarul Oxford); 2) o transformare de orice fel. <sup>5</sup>

Interesul față de modificarea permanentă a formelor a fost aproape constant în arta unei perioade lungi de aproape două secole. Rădăcinile acestei gândiri sunt adânc împlântate în secolul al XIX-lea, mai ales în comentariile estetice ale lui Goethe și Coleridge, care își reafirmau concepția romantică: „nu *a fi*, ci *a deveni*”. Într-un poem menționat de exegeți, *Psyché*, Coleridge (citat de Dan Grigorescu în *Arta de azi și răspântiile ei* <sup>6</sup>), amintește că vechii greci foloseau acest cuvânt pentru a desemna deopotrivă **sufletul** și **fluturile** și schița o analogie între metamorfoza fluturului și cea a relațiilor dintre oameni. De asemenea, Henri Facillon, în eseul *Viața formelor de artă*, ne lasă să înțelegem metamorfoza formei ca fiind „o viață mobilă într-o lume schimbătoare” <sup>7</sup>.

### Filmul de animație cu păpuși

Filmul de animație, așa cum am arătat până acum, nu reprezintă din punct de vedere strict tehnic decât o înșiruire de fotograme realizate după o imagine plană – obiecte desenate ori pictate – ori după o imagine în relief – adică atunci când obiectele sunt modelate. În definitiv, această opțiune pentru forma plastică sub care imaginea se înfățișează, în final, spectatorului sub forma iluziei în mișcare este direct motivată de formația de origine a artistului (desenator, pictor, sculptor).

Există însă și filme de animație realizate cu păpuși, extrem de asemănătoare cu spectacolele de pe scena de animație, pelicule care, cel puțin, din punct de vedere plastic, fac aproape invizibilă granița dintre **teatrul de animație** și **filmul de animație**, diferența cea mai semnificativă rămânând numai la nivelul receptării. Folosirea păpușii în film nu înseamnă neapărat că artistul realizator este un mânuitor de pe scena de animație, ci mai degrabă un cineast care a considerat obiectul tridimensional mai nimerit în concepția sa cinetică. Tehnica de realizare a acestui tip de film se reduce la fotografierea obiectului modelat în contextul de mișcare pe care îl stabilește realizatorul, fiecare modificare, chiar de detaliu, privind poziția obiectului necesitând o nouă fotografie. Astfel, obiectul-personaj – păpușa în cazul nostru – este fotografiată de mii de ori, în poziții sensibil diferite, astfel încât iluzia finală de mișcare să urmeze traseul stabilit în prealabil de regizor. În nici un caz nu trebuie să confundăm însă

---

<sup>5</sup> Vezi Dan Grigorescu, *Arta de azi și răspântiile ei*, București, Editura Meridiane, 1994, p. 172.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Idem, p. 174.

**filmul de animație realizat cu păpuși**, cu **spectacolul de păpuși filmat**, care impune o altă tehnică de realizare, mult mai simplă și mai apropiată de tehnica atât de cunoscută a creației scenice, dar pe care nu ne-o propunem ca obiect de analiză aici.

După unii cineaști, producția de filme cu obiecte reprezintă o formă de animație mai ușoară și mai puțin costisitoare: se cer stabilite doar numărul de cadre pentru realizarea unui ciclu complet de mișcări și, firește, drumul obiectului pe ecran. O variantă a acestei tehnici o reprezintă **animația de titluri și animația reconstituind interiorul obiectului**, în cazul filmelor comerciale de televiziune și al celor didactice, în care obiectele își dezvăluie conținutul. De altfel, orice obiect în trei dimensiuni poate înlocui marioneta tradițională, dacă este plasat pe un fundal spațial și investit cu o viață independentă pe ecran. Bob Călinescu a practicat, la noi, animația cu pietricele (*Calomnierea calomniei* - 1970), apoi cu obiecte populare din lemn. Pe alte meridiane, cineaștii animatori se orientau, în căutarea formelor de expresie, către orice fel de „lucruri existente”. Astfel, în *Materia* (1963), Kazimierz Urbanski folosea fire de lână, alții animă plastilină (René Bertrand și Jean Poinlevé) iar Trnka, în *Inspirație* (1948) – figurine de cristal. Experimentele au mers până acolo, încât Bretislav Pojar animă păpuși secționate (un fel de cartoane decupate în volum). În concepția lui Ion Truică, filmele cu păpuși au cel puțin două avantaje în fața desenelor animate: 1) animația cu păpuși necesită mai puține mâini de lucru decât desenele animate, fără să mai fie nevoie de artiști desenatori, regizorul filmului cu păpuși având un control mult mai direct asupra acțiunii animate; 2) tridimensionalitatea păpușilor permite regizorului folosirea profunzimii câmpului de lumină și investirea filmelor sale cu o mai mare senzație asupra spațiului fizic.<sup>8</sup>

Una dintre sursele principale ale procesului de realizare estetică a filmului cu păpuși o constituie recursul la tradițiile naționale străvechi ale teatrului de păpuși și marionete. În spațiul asiatic, un reprezentant strălucit al acestui stil de animație pe peliculă este Kiashiro Kawamoto, care obține expresivitatea cinematografică prin schimbarea luminii și a unghiurilor de filmare. El pornește de la păpușile tradiționale japoneze – continuând ritualul specific japonez, dar care evidențiau totuși „o înțepenire” în atitudini – și nu se sfiește să folosească, în realizarea personajelor, **măștile** – elemente definitorii pentru teatrul tradițional No și Kabuki.

---

<sup>8</sup> Vezi Ion Truică, op. cit., p. 77.

În România, cineastul reprezentativ pentru acest tip de cineanimație este Bob Călinescu, care combină resursele teatrului de păpuși cu valorificarea îndeletnicirilor tradiționale, specifice artei populare românești<sup>9</sup>, făcând uz de o generoasă fantezie în asocierea și articularea personajelor.

Acest gen de film de animație, în care păpușile sunt limitate de spațiul tridimensional, la fel ca în filmele „vii” sau teatru, a fost răspândit și dus până la perfecțiune tehnică și stilistică de către cehul Jiri Trnka, întemeietor al filmului de păpuși modern, cel ce avea să deschidă cu adevărat un capitol aparte în istoria cineanimației. Antrenat în lumea de basm a marionetelor, el va iniția un minuțios proces de stilizare și esențializare a păpușilor și decorurilor, va reuni cele mai variate teme – de la inspirația folclorică, de basm și legendă, până la dezbaterăa unor idei de stringentă actualitate. Pentru a ajunge la concentrarea maximă a trăsăturilor psihologice, Trnka și-a impus o minuțioasă și selectivă cunoaștere a omului și a vieții, cu o nuanțată sesizare a detaliului semnificativ, stilizările efectuate în confecționarea păpușilor neatrăgând caricaturizări excesive. Aproape în toate filmele lui, omul este în conflict cu un mecanism pe care l-a creat pentru a-l folosi, mecanism care a devenit independent și are tendința să îl prefacă în sclav. În dorința de a se delimita cât mai evident de filmele „vii”, Trnka își impune în propriile creații o încetineală a mișcării, stilul pe care l-a promovat detașându-se prin calitatea statuară a păpușilor, prin „acțiune statică”, prin scene statice.<sup>20</sup> Sincronismul liric al marionetelor sale pune în evidență imensele bogății ale unui univers tridimensional în care pictura, sculptura, arhitectura, dansul și muzica erau reunite. Adevărate poezii ale realității stilizate și arhitecturate ne-o oferă prin filme ca: *Anul ceh* (1948), *Romanul unui contrabas* (1949), *Vechi legende cehe* (1953), *Visul unei nopți de vară* (1959 – considerat o operă epică și poetică mai emoționantă chiar decât ar putea năzui cinematograful cu actori), *Aventurile bravului soldat Švejk* (1955) etc.

---

<sup>9</sup> „Bob Călinescu va fructifica stăruitor resursele genului folosind: păpuși din lemn sculptat în stil popular (*Rapsodie în lemn*, 1960, *Metamorfoze*, 1961), obiecte animate (*Glumă nouă cu fier vechi*, 1964, *Toporul și pădurea*, 1968) sau cartoane decupate (*Cuiul*). Originalitatea filmelor lui Bob Călinescu este dată de stilizarea personajelor (eroi de basm, cel mai adesea) și de sugerarea unei atmosfere feerice, impregnată de lirism (*Romeo și Julieta*, 1968)” (Simelia Bron, op. cit., p. 98).

<sup>20</sup> Trnka: „La ce folosesc filmele de păpuși? De ce, în definitiv, să se depună atâta strădanie pentru ca niște imitații de oameni să imite acțiunile oamenilor? Răspunsul, desigur, este acela că păpușile nu vor să imite oamenii, după cum nici acțiunile lor nu sunt făcute ca să imite ad literam acțiunile actorilor vii. Mișcarea păpușilor este o mișcare stilizată, care poate fi exagerată sau diminuată pentru a accentua sau diminua diverse date esențiale. Filmele de păpuși stau pe picioarele lor numai atunci când se află în afara stilului filmelor de ficțiune” (Apud Ion Truică, op. cit., p. 77).

„Dialogul magic al plinului cu golul”, cum numea Ion Truică în *Poetica* sa animația pe celuloid, încă influențează creațiile scenice de animație, inspirația folclorică promovată de Trnka, simplitatea prezentării oamenilor și a animalelor, fără deformări grotești, prevalența poeziei față de gag devenind o alternativă pentru spectacolele cu păpuși de astăzi, spectacole în care suntem bombardați de culori, de forme ciudate și de muzică – deseori lipsită de farmec și gust, deși „special compusă” –, pe scurt, o alternativă pentru „spectacolul cu orice preț” promovat, bineînțeles, „la cererea publicului”.

Animația în general, fie că vorbim despre cea de pe celuloid sau despre cea de pe scenă, cum afirma și Trnka, se ridică la nivelul de artă de sine stătătoare doar atunci când se află în afara spectacolelor (filme sau de scenă) de acțiune jucate, unde stilizarea decorurilor, artificiala postură eroică a interpreților-oameni și conținutul liric al temei ar putea produce un efect neconvingător și comic totodată. Din nefericire, sub pretextul aderării la sincretism, o modă în ultimii ani, producțiile – în special cele de televiziune – promovează întocmai spectacole care deviază tot mai evident de la principiile animației. O analiză în acest sens ar putea începe cu „super-eroii” cibernetizați din desenele animate asiatice și încheind cu nevinovatele emisiuni pentru copii, unde, în goana după audiență a televiziunilor, descoperim câte un actor consacrat al scenei „vii” făcând în zadar pe șoricelul.

## Desenele animate

Animația a renunțat la vechile servituți ale filmului, un pas important făcându-l în momentul în care a refuzat cuvântul. Pentru animatorul francez Jacques Leroux, animația însemna doar „crearea unei mișcări ritmate, strâns legate de grafică”. Concepția este dezvoltată de cineastul elvețian Ernst Anserge, care vede animația ca pe un domeniu al sintezelor ideatice și vizuale, capabil să trimită privitorul către o reflecție asupra problemelor contemporane<sup>11</sup>.

Încercând să delimiteze valorile expresive ale liniei, Ion Truică, în *Poetica filmului de animație*, ne vorbește despre „drama liniei” pe ecran, caracterul ei rezultând nu numai din felul în care este trasată (grafic, pictural, decorativ), ci și din locul pe care îl ocupă în imagine, din disputa dintre **plin** (*linia*, ca semn grafic) și **gol** (spațiul liber

---

<sup>11</sup> Ernst Anserge: „Mi se pare că filmul de animație va fi complet independent când va reuși să realizeze această sinteză (între idee și realizare formală) și va fi capabil să ofere publicului un mijloc de reflecție asupra problemelor timpului nostru” (Apud Simelia Bron, op. cit., p. 12).

care înconjoară acea linie)<sup>12</sup>. Ca și în scenografia din teatrul de animație, reușita folosirii **contrastelor** de culori este legată de proporția în care sunt opuse culorile contrastante și nuanța lor, o utilizare nemijlocită, neinspirată a acestor contraste vulgarizând imaginea. O imagine, fie că e decupată din scena de animație, din filmul cu păpuși sau din desenele animate, se analizează global, ca un ansamblu de elemente plastice care o alcătuiesc (personaje, obiecte, decor). Alcătuind „distribuția” unui spectacol sau film de animație, se stabilește o ierarhie a importanței personajelor, care se concretizează prin culoare. **Cromatică** personajelor se alege în funcție de caracterul pe care îl au și de semnificația simbolică a fiecărei culori, personajele pozitive urmând să aibă o cromatică bazată pe culori calde, armonizate, iar cele negative fiind concepute pe tonuri reci și violente. Decorul – pictural sau prezent fizic în teatru – într-o compoziție sugestivă de forme de expresie, pune în valoare aceste personaje. Căutând să se apropie cât mai mult de imaginea scenică, cineastul american Walt Disney recurge de mai multe ori în filmele sale la decorul multiplan (3-4 planuri de decor etajat), cu care se realizează o senzație de profunzime a imaginii, de adâncime a câmpului.

Adevărata viață a personajelor începe o dată cu însuflețirea lor prin **mișcare**. În filmul de animație, mișcarea nu reprezintă mimarea unei mișcări reale – deși, uneori, se folosește și imitarea ei –, ci inventarea unei modalități sugestive de a străbate spațiul imaginar. Efortul animatorului (cineast sau mânuitor) se concentrează asupra caracterului mișcării, asupra modului în care se deplasează personajele indicând felul lor de a fi. Antropomorfismul personajelor din animație determină și un ansamblu de mișcări aluzive, care trimit la structura mișcărilor umane și care reușesc să îmbogățească „viața animată” a ființelor și lucrurilor. Animația totală, afirmă Ion Truică, creează o ambianță feerică și reușește să ne fascineze prin mișcarea nenumăratelor forme grafice, care acoperă întreaga suprafață a ecranului, asemenea unui mozaic cromatic. Stilul animației este determinat de arta animatorului de a face să se înțeleagă caracterul desenelor pe care le mișcă, de a găsi cele mai sugestive modalități de străbatere a spațiului imaginar, capacitatea animatorului de a simți și imagina mișcarea, de a stăpâni arta pantomimei.<sup>23</sup>

---

<sup>12</sup> „Privind cu atenție filmele de animație, înțelegem care linii sunt funcționale, utile, care joacă, care intră în acțiune și care sunt liniile inutile, nefuncționale, care mai mult împovărează și îi fac confuz sensul” (Ion Truică, op. cit., p. 58).

<sup>23</sup> Idem, p. 121.

Aceste elemente definitorii pentru un film de animație în general, de la trasarea primelor **linii**, **contrastele** de culori, **cromatica** și stabilirea **mișcării** fiecărui obiect în spațiul imaginat de animator, sunt esențiale în crearea desenului animat. Încadrate în structura dramatică pe care o stabilește în prealabil cineastul (liniară, aleatorie, circulară, explozivă, labirintică, ondulatorie, închisă sau deschisă<sup>14</sup>), de cele mai multe ori se evidențiază stilul pe care-l abordează creatorul atât în scenă, cât și pe peliculă. Nouă nu ne mai rămâne decât să descoperim, în final, dacă traseul urmat de cineast continuă **metafora** impusă de inventatorii europeni ai cinea animației, dacă, poate, are intenții didactice, **educative**, ori alunecă pe panta abruptă a **comercialului**.

Artă a fanteziei absolute, **animația**, prin evoluția sa, relevă două direcții distincte: prima este reprezentată de școala hollywoodiană, de la Tex Avery la Chuck Jones, bazată pe **dialog**, cu ingenioase efecte vocale pentru caracterizarea personajelor, Droopy, Bugs Bunny sau Woody Woodpecker putând fi recunoscuți după coloana sonoră; a doua tendință, care se împotrivesc tradiției americane, este reprezentată de **pantomima**, cultivată mai ales de către realizatorii din Europa Centrală și Răsăriteană: Trnka, Vukotić, Kolar, Lenica, Gopo. Personajele lor devin entități sau simboluri prin expresivitatea formelor plastice animate, spre deosebire de personajele individualizate precis prin voce sau cu statut de star. Aceste direcții stilistice continuă și astăzi să coexiste pașnic, televiziunea difuzând în dese rânduri creațiile marilor animatori, insistând însă pe cele americane, care răspund într-un mod mult mai direct intereselor sale, în ultimii ani, ajungând chiar să producă astfel de creații, în general în formă de serial.

Căutătoare și generatoare de vedete, urmându-și țelul de a transmite publicului în forma cea mai simplă și mai ușor de înțeles mesajul sub o formă sau alta, cu scopul general de a destinde omul prin programele sale, televiziunea are o aplecare extrem de redusă către metaforă și implicit către creațiile din cea de-a doua categorie, care implică solicitarea mai serioasă a intelectului și a imaginației. Deși animația trăiește aceeași neliniște creatoare, căutând să împace filmul comercial cu cel de artă, animația tradițională cu cea realizată pe calculator, verdictul îl dă în final publicul, acel public de masă, creat de televiziune, public ce, privit în ansamblul său, și-a pierdut de mult caracterul elevat, elitist pe care îl avea încă înainte de apariția cinematografului. Astfel că, inevitabil, și publicul se separă în două categorii distincte: publicul, în fața

---

<sup>14</sup> Idem, p. 26.



căruia reușesc să se impună creațiile gândite metaforic, cu o mare risipă de inventivitate plastică, ritmică și sonoră, un public din ce în ce mai puțin numeros și care are în general o atitudine pasivă, fiind încântat să asiste la o astfel de reprezentație, dar fără a acționa în acest spirit, și publicul care dorește să primească doar informația ușor de „digerat”, pe calea cea mai directă și mai simplă, un public foarte generos din punct de vedere statistic, a cărui atitudine activă influențează astăzi atât de mult atitudinea creatorului de animație cinetică ori scenică.

În esență, „filmul de animație este o **artă sincretică**, o artă care rezultă din fuziunea expresivă a altor arte (literatură, plastică, balet, muzică) și care trăiește atunci când această **sinteză artistică** este făcută creator”<sup>15</sup>. Ca orice estetică a mișcării, cea a animației devine prin excelență o estetică a trecerii din ceva în altceva, exprimată prin impresionante metamorfoze audio-vizuale. Mișcarea, regizată conform anumitor legități (ale armoniei în principal) devine **artă a mișcării**. Estetica filmului de tip metaforă nu este decât expresia voinței creatorilor de a dezvolta poetic componentele unei structuri unitare, punctându-i articulațiile prin câte o metaforă. Așa se explică de ce multe dintre aceste filme se adresează publicului prin intermediul elementelor de pură sugestie, al „iluziilor”, fără altă întrupare decât linia, culoarea, ritmul și sunetul, tratate ca elemente ale mișcării.

Privind creația cinematografică din punctul de vedere al gândirii în imagini, susține Simelia Bron<sup>16</sup>, logica strictă a mișcării – rezultată din forme și situații – rămâne hotărâtoare pentru caracterul unitar al filmelor. În cineanimație, imaginea devine o prescurtare sau o simplificare cu semnificație simbolică pentru realități foarte complexe. În creația lui Disney, de pildă, desenul ilustra o idee cu intenție educativă; cu totul asimilat narațiunii, desenul nu avea o viață în sine. În cazul lui Jan Lenica însă (*Labirint*, 1963), desenul este o vizualizare a unui simbol ce întruchipează o idee. Unii cinești, precum Oscar Fischinger (*Compoziție în albastru*, 1930), dăduseră o interpretare figurativă paletelor cromatice, în spiritul unor fraze muzicale (selecțate cel mai adesea după partituri cunoscute), care se virtualizau în desene geometrice colorate. Cucerit de aceste experiențe, Disney creează *Simfonii naive* (1933). Îl urmează alți cinești, ca Norman McLaren cu *Stele și dungi*, care preia și prelucrează experimente ale pictorului Fernand Léger, precum *Baletul mecanic*.

---

<sup>15</sup> Idem, p. 8.

<sup>16</sup> Vezi Simelia Bron, op. cit., p. 14.

Inspirate din literatura cultă sau preluând motive populare, filmele de animație românești de la începuturi, se caracterizează cel mai adesea prin simplitate și naivitate. O finalizare moralizatoare de tipul fabulei le apropie de publicul preșcolar, căruia i se oferă mici cinepovestiri ilustrate sau încercări stângace de satiră a moravurilor. Acum își face debutul și Gopo cu *Albina și porumbelul* și *Rățoiul neascultător*, preluând linia consacrată a lui Disney și psihologia eroilor săi animalieri, dar care se remarcă printr-o fermecătoare simplitate a subiectelor și prin firescul trăirii lor plastice. O dată cu *Scurtă istorie* (1957), el depășește discursivitatea narativă de tip disneyan (acțiune, personaje precis conturate, evoluție dramaturgică argumentată) și se oprește la o narare simbolică. Renunță la decoruri, iar cele câteva elemente de recuzită care însoțesc **Omul** – singurul său personaj – au o funcție simbolică prestabilită, evitând orice gratuitate în execuție.<sup>17</sup> Schițat în linii simple, personajul depășește epoci, cu o floare-simbol în mână, și urcă mândru pe treptele-simbol. Puțin comic, puțin naiv, omulețul devine o obsesie pentru Gopo, aceeași linie grafică regăsindu-se în *Șapte arte* (1958), *Homo sapiens* (1960), *Alo! Hallo!* (1962), *Eu + Eu = Eu* (1969), *Clepsidra* (1972), într-o viziune tributară interpretărilor caricaturale mai puțin incisive, impregnată de lirism, dar și de farmecul propriu lumii desenate de copii, comunicând privitorului mesajul său universal – poezia umanului.

Esența animației rămâne aceeași, de la începuturi și până azi: o artă dedicată ochiului și minții, imprimând mișcare (deci viață) unor elemente plastico-picturale și asociind efectelor vizuale un fond sonor sugestiv. Fără esența ei educativă și formativă, animația (filmică, scenică sau din emisiuni de televiziune), ca orice altă formă de comunicare vizuală, nu ar fi putut supraviețui și nu s-ar fi putut dezvolta în ritmul intens pe care-l cunoaște astăzi. Cei mai mici spectatori sunt educați prin televiziune, prin filme, și astfel își dezvoltă și formează memoria vizuală. Desenul animat devine, în primul rând, o artă pentru ei. De aceea, nu ar fi fost posibil ca o artă cu multiple posibilități de expresie să rămână exclusiv în domeniul poveștilor, al fabulelor și al anecdotelor, simple totuși din punct de vedere al mesajelor transmise. Filmul de animație adresat copiilor pretinde, de fapt, mai multă artă și mai mult

---

<sup>17</sup> Gopo: „Omulețul l-am luat din pridvorul mănăstirii Cozia, o frescă cu o parabolă. Singura deosebire e că în frescă personajul are capul rotund [...]. Din fresca pictată de strămoș am luat și linia groasă a desenului, culoarea bej-gălbui”. El adăuga: „după alte zece filme am hotărât să-mi râd de mine punându-mă în situații imposibile. Făcusem până atunci filme foarte cuminiți și m-am hotărât brusc să fac unul rebel: după câteva filme cu iepurași și oameni de zăpadă mi-am luat dintr-o dată, pentru *Scurtă istorie*, un subiect de maximă generalitate: rolul omului în univers. Am renunțat la mișcarea continuă și am desenat un personaj mai mult țeapăn, și am căutat frumosul. Am desființat decorurile stilizându-le, reducându-le la o linie simplă” (Vezi: Simelia Bron, op. cit., p. 93).

meșteșug decât cel destinat publicului adult. Unele filme special dedicate copiilor au avut rezultate surprinzătoare: ceea ce se considera un succes în reprezentarea lumii naive și fantastice, pe care – se crede că – și-o imaginează și o construiesc copiii, i-au derutat deseori pe aceștia, îndepărtându-i din fața ecranului.

Televiziunile au descoperit că prezența animației poate da stil și poate înviora emisiunile muzicale TV pentru copii, introducând-o în special ca pe o improvizație, cu rol interactiv uneori. Mănuitorii din scena de animație au locul lor bine stabilit aici. Trebuie să recunoaștem însă că, exceptând canalele de specialitate, animația este extrem de puțin prezentă în programele de televiziune, iar în emisiunile de divertisment, unde se mai face apel la ea din când în când, principiile de animare sunt ignorate aproape în totalitate, neavând nici caracter educativ, nici valențe metaforice, ci exploatând un anumit tip facil de satiră, care face ca programul să devină unul pentru audiență, așadar, comercial.

Desenul animat s-a dezvoltat mai ales în S.U.A., iar explicația este de natură strict economică: doar piața americană, cu distribuția ei mondială, putea acoperi costul ridicat al unui film de animație. Dacă acceptăm faptul că arta și știința realizării filmelor reprezintă și o formă de fabricare, o transformare a unor materiale brute într-un produs finit, trebuie să acceptăm că și în domeniul cinematografului, și în cel al televiziunii există preocuparea de a dirija producția ca în orice sector de fabricație.

Încă din anii '60, profesorul Denis Gabor se întreba: „Se va substitui oare mașina omului în activitățile lui de creație pură?”<sup>18</sup>. La numai câțiva ani se făceau primii pași cibernetizați în lumea artelor. Pătrunderea rigorii tehnico-științifice în procesul de creație a fost pusă imediat în legătură cu o limitare a mijloacelor de expresie pură a artistului. O dată cu industrializarea filmului în America, filmul de animație capătă și el un caracter comercial, care are ca țintă divertismentul popular. Producțiilor apreciate după metrii de peliculă li se alătură și li se opun peliculele „personale”, realizate de artiști izolați, pelicule cu titlu de experiment. Artiștii americani se conving de faptul că realitatea poate fi exprimată prin desenele în mișcare, numai dacă sunt completate de dialog și de bandă sonoră (muzică). Desenele animate, prezentate la început în teatre, cunosc în prima jumătate a secolului al XX-lea o popularitate imensă în rândul publicului de dincolo de Ocean. Personaje ca *Gertie Dinozaurul*, adus pe ecrane de Windsor McKay din benzile desenate, fac publicul să

---

<sup>18</sup> Idem, p. 42.

prefere adesea spectacolului teatral poveștile desenate și animate, însoțite de gaguri sclipitoare. Hollywoodul va specula această disponibilitate a privitorului, transformând filmul de animație într-o mică, dar prosperă industrie. Locul libertății depline a imaginației în jocul de linii, forme și culori este luat de legi impuse: legea narațiunii, a montajului, a evoluției cât mai firești a personajelor și legea gagului.

Disney ridică animația la nivelul industriei de povești (*Albă ca zăpada*; *Pinocchio* etc.), rafinamentul mijloacelor sale de expresie făcând din animație o forță de box-office. Pentru mulți realizatori, „zoofilia” pare o obsesie. *Pluto* este considerat „cel mai cățel dintre căței”; *Tom și Jerry* (1930), creație a cuplului Bill Hanna și Joe Barbera, *Mr. Magoo* (1949), creat de John Hubley, extind sfera de investigație la similitudini cu problematica eroilor vii (oameni). Apar și rivalități între personaje tip (și, bineînțeles, între creatorii lor), precum între *Popeye*, creație a fraților Fleischer, și *Mickey Mouse*. Acestor personaje le vor urma *Goofy*, *Minni*, *Donald*, *Dumbo* – personaje disneyene, înzestrate cu caractere specific umane. Ele vor impune antropomorfismul în animație, peliculele căpătând și o notă pregnantă de realism, împins uneori până la limita naturalismului. Psihologia acestor personaje este cea a omului cu preocupări cotidiene mărunte, mereu aceleași. Publicul înțelege filmul fără efort și îl apreciază cu deplină participare. De la contur și culoare, apoi din nou la grafism, totul e pus în slujba autenticității și verosimilului, totul e aservit moralei.

Deși înglobate în aceeași categorie a producțiilor de animație comerciale, filmele de lung-metraj ale lui Walt Disney introduc un univers sonor poetic, cu secvențe muzicale ridicate la rang de șlagăr. El combină elementele melodice și ritmice, obținând un adevărat spectacol liric. Muzica îndeplinește misiunea magică de a conduce mâna desenatorului și a artistului animator. Amintim din această serie de lung metraje: *Albă ca Zăpada și cei șapte pitici* (1937), *Pinocchio* (1940), *Bambi* (1942), *Cenușăreasa* (1950), *Alice în țara minunilor* (1951), *Doamna și vagabondul* (1955). Această etapă a reprezentat o culme în producția filmelor de desen animat, eroi ca Pluto, Mickey sau Donald rămânând și astăzi prieteni de nedespărțit spectatorului de orice vârstă.

Desenul de tip „cel”<sup>19</sup> a marcat și specificul producțiilor tot mai numeroase și tot mai în grabă realizate ale studiourilor disneyene. Mai întâi, Max Fleischer, veșnicul

---

<sup>19</sup> „Cel”-ul este un procedeu tehnic specific american, dezvoltat sub îndrumarea lui Disney (a apărut în Europa: stil plat și linear, sofisticat, derivat din pictura abstractă).

rival al lui Disney, apoi U.P.A.<sup>20</sup>, dar și noile studiouri concurente înlocuiesc mișcările reale ale modelelor disneyene („mișcări tip Disney”) cu personaje și mișcări inventate, originale și la fel de convingătoare: o lume liberă de restricțiile oricărei legi naturale. Personajele tradiționale ale lui Disney, perfecte din punctul de vedere al tehnicii animării, devenite clișee naturaliste neegalate, par să nu mai satisfacă cerințele contemporane. Rămâne însă cert faptul că ele au continuat să stimuleze creația unor artiști spre forme sau chiar stiluri noi, chiar dacă fiecare nouă producție semnată Tex Avery, Stephen Bosustow sau Walt Kelly însemna tocmai depășirea sau ignorarea convențiilor impuse de Disney. Paralel în timp, dar opus în structură cu armonia caldă, cu poezia tandră a stilului disneyan, se va dezvolta un desen animat, bazat pe violență și pe contraste puternice. Violentul contact cu publicul pe care Tex Avery îl are cu *Canarul uriaș* (1947 – lupta unui canar cu pisica ce-l hrănește pentru a fi mai mare și mai gustos) aduce pe micile ecrane o lume animată, populată de monștrii acestui tip de desen animat. Filmele vor pierde noțiunea spațiului și vor ataca acut un timp prezent, un timp al realului devenit absurd, al absurdului dus la limita grotescului, bazat pe agresivitate și violență, tip de animație, care va atinge culmile la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea.

Toate aceste producții americane, prezentate la început în cinematografe, se regăsesc azi în grila obișnuită de programe a televiziunilor de specialitate. În paralel cu explozia animației americane, destinate cinematografului, s-a dezvoltat și animația de televiziune, în aceeași perioadă, care, de asemenea, a rezistat pe micile ecrane până azi. Procedeele de animare inventate la jumătatea secolului trecut, influențate direct de viteza cu care se cereau finalizate producțiile, au avut un efect direct asupra tehnicii de animare, care a pornit pe o cale a abstractizării și esențializării mișcării personajelor, cale care și astăzi mai este urmată. Să ne gândim numai că studiourile celebrului tandem Hanna și Barbera au ajuns să predea televiziunii, pe lângă cele peste două sute de episoade din *Tom și Jerry*, circa opt mii de metri de peliculă săptămânal dintr-un alt serial TV pe care-l produceau: *Epoca de piatră* (*The Flintstones*). Din cauza acestui randament înspăimântător, desenele animate pentru televiziune au ajuns foarte mecanicizate; diferite părți ale corpului erau raționalizate și clasificate numeric; pozițiile capului, gura, membrele, intrările și ieșirile personajelor – totul era numerotat. Pentru a face o secvență nouă, era suficient să se planifice cu

---

<sup>10</sup> U.P.A. (United Production of America) – grupare de cineaști animatori americani, inițiată în 1945 de Stephen Bosustow.

atenție sunetul, apoi să fie respectată schema scenariului, iar mașina executa restul. La personajele serialului *The Flintstones*, această coordonare automată a mișcărilor, a diferitelor poziții, este destul de evidentă pentru a ne convinge de viteza, de limitarea și esențializarea operațiunilor de realizare. Dezvoltată la maximum astăzi, această tehnică poate reduce epoca actuală a filmului de animație la o „pictură cu numere”. Se înțelege însă că, dacă mașinile fac posibilă producția de celuloid în masă, ele nu o asigură și pe cea de idei. De aceea, stilul noilor filme comerciale nu prezintă, în general, un caracter distinctiv. Contururile sunt caricaturizate în exces, culorile sunt tari și lipsite de sensibilitatea pensulei, mișcarea este totdeauna prezentată la viteze mari.

O dată cu filmele de animație destinate televiziunii, se dezvoltă și emisiunile de televiziune special destinate copiilor, după ideea că televiziunea este folositoare pentru dezvoltarea intelectului copilului, dacă acesta se uită la ce trebuie și cât trebuie. Bineînțeles că acest gen de producție TV s-a dezvoltat cel mai mult tot în America, unde în 1947 Howdy Doody și prietenul său Buffalo Bill au fost primii super-eroi pentru, așa cum spuneau ei, „copii Puppet”<sup>21</sup>. Show-urile de animație TV iau amploare, de la cel înregistrat (*Rocky and His Friends*, 1949) la cel interactiv (*Winky Dink and You*, 1953); de la cele cu tentă educativă (*Captain Kangaroo*, 1955; *Children's Television Act*, 1990) la cele pentru adulți (celebrii *Muppets* sau *The Smurfs*, 1981 – conceput ca un program „sexy”, a evoluat în 1987 într-un show cu mesaje subtile). La fel ca și filmele, emisiunile TV de animație au un caracter comercial: ele apar și dispar în funcție de concurență, de interesul pe care-l manifestă publicul, în funcție de ce vedete mai inventează filmul de animație, de orientările cinematografului de animație. Astfel că, spre exemplu, printre ultimele show-uri de gen din S.U.A. (conform „Newsweek”), este *Rolie Polie Olie* (2002), care are ca vedetă un copil roboțel – o consecință directă a „super-roboților” din desenele animate de azi.

**Scena de animație** preia în dese rânduri ideile novatoare ale filmului de animație, dar, cu siguranță, nu vom putea descoperi această mecanicizare a mișcărilor personajelor, atâta timp cât cele din scenă sunt articulate de către actorii animatori – ființe vii, ce posedă o anumită sensibilitate, prin definiție actorul având sarcina de a transmite sensibilitatea sa obiectului în mișcare. Neîndoielnic însă descoperim acest spirit revoluționar în plastica spectacolelor, dacă ne referim la

---

<sup>21</sup> Vezi *Din lumea filmului. De la Puppets la Muppets*, în „Contemporanul. Ideea europeană”, 2003, Nr. 5-8/februarie, p. 63.

multele creaturi abstracte ce întruchipează personaje în teatrul de animație, deși, în general, se merge pe linia disneyană a conturului bine definit, a frumuseții plastice și a joncțiunii structurale dintre spectacol, muzică și dans.

Trebuie să recunoaștem că tendința de a prelua idei plastice și de structură a imaginii din filmul de animație este inevitabilă în efortul de supraviețuire a teatrului de animație, câtă vreme publicul tânăr și foarte tânăr caută legătura directă dintre ceea ce i se oferă pe scenă cu ceea ce vizionează în fiecare zi pe programele de specialitate. Nu același lucru se întâmplă cu publicul adult, care își dorește mai degrabă, cel puțin, la nivel de subconștient, o evadare din lumea concretă a televiziunii, căutând metafora promovată la începuturile filmului de animație pe scena modernă a teatrului de păpuși. Există și metode tehnice de scenă care evoluează la fel ca cele din cineanimație, în tendința scenei de a ține ritmul cu filmul, tehnica „luminii negre” (Black-Light) fiind tot mai des folosită pe scenă. Deși este destul de rar justificată prin ideea spectacolului teatral, folosită un timp îndelungat, fără oprire sau fără intervenția luminii albe, îl obosește pe spectator și îl deranjează în mod evident, ea mai degrabă e folosită ca un efect vizual. Pur și simplu, pentru că accentuează culorile într-un mod mai evident și, prin contrast, accentuează culoarea neagră cu care e îmbrăcat mânuitorul și negrul spațiului de joc, lăsând vederii spectatorului doar obiectele animate, iar atunci când acest procedeu este bine executat, pe scenă efectul poate fi întocmai ca pe celuloid.

Când filmul de animație și animația de televiziune au ajuns la popularitatea de care se bucură astăzi, au început să apară și anumite divergențe de opinii între unii dintre creatorii celor două forme de animație. Dacă între film și teatru dramatic demarcația se poate face astăzi după termenii cu care operează scenic arta dramatică din totdeauna, conform axiomei propuse de Silvio d'Amico, cel care afirmă că „spre deosebire de cinematograful, ca imagine comentată de cuvânt, teatrul este cuvânt comentat de imagine”<sup>22</sup>, așezând astfel arta cinetică în înțelegerea generală în funcție de arta dramatică, arta animației scenice, nefiind – așa cum am mai arătat în acest studiu – în primul rând, o artă a cuvântului, ci o artă a mimesis-ului, o artă care, la nivel strict obiectiv, este o artă sintetică, la fel ca și cineanimația, suportă mai greu o altă demarcație decât aceea că filmul nu este decât o iluzie a mișcării și a simțirii, pe

---

<sup>22</sup> Apud Horia Deleanu, *Arta regiei teatrale*, București, Editura Litera, 1987, p. 9.

când scena oferă și cere emoție publicului în momentul în care acțiunea dezvoltată de personaj se întâmplă.

O altă consecință pe care o descoperim o dată cu creșterea popularității animației de televiziune este aceea că animația scenică tinde să-și dezvolte formele estetice ca o prelungire, cu un nou chip și uneori cu un nou sens, în acord cu mentalitatea și cu aspirațiile publicului contemporan, a motivației spectacolului de tip didactic-moralizator. Cu cât filmele de animație se îndepărtau mai mult de plastica și de cromatica disneyană, iar cibernetizarea și violența a început să-și pună tot mai consistent pecetea pe calitatea animației cinetice și pe mesajul simplificat până la absurd sau chiar bagatelizat în multe dintre situații, cu atât **teatrul de animație** s-a agățat tot mai puternic – probabil, pentru a construi un contrast sau un echilibru în creația de animație – de conceptul de **spectacol didactic de animație**, chiar dacă, în cele mai dese cazuri, se păstrează schema structurală a spectacolelor de basm. Formele acestui tip de creație, exploatate încă de la apariția teatrului de păpuși instituționalizat, au fuzionat cu altele noi, care își extrag astăzi seva chiar din categoria formelor plastice și estetice promovate de animația pe celuloid. Nu întâmplător descoperim pe scena de animație din zile noastre spectacole-povești, în care e reluată o anumită tematică și cromatică a filmelor de animație americane de la începuturile industrializării cineanimației, adaptate scenei cu păpuși ori descoperim adesea eroi „roboți” din filmele cibernetizate contemporane, care însă își construiesc în scenă propria istorie, în general detașată de cea de pe micul ecran, dar care obligă spectatorul încă de la debutul spectacolului să facă anumite asocieri între ecranul televizorului și scenă.

În general, aceste spectacole sunt catalogate ca făcând parte din categoria celor moderne, însă, în opinia noastră, acesta nu este decât un truc prin care publicul este atras în sala de spectacol, un șiretlic la care apelează în general creatorul mediocru de animație cu scopul de stârni interesul spectatorului infantil, într-un scop comercial, prin urmare. Povestea acestui personaj adaptat scenic nu este, de regulă, cu nimic mai atrăgătoare decât cea a sosiei sale de pe celuloid, simțirea afectivă pe care o astfel de manipulare se cere să fie transmisă păpușii de către mânuitor, armonia fericită pe care un grup de mânuitori talentați o pot impregna gesticii personajelor salvând, poate, spectacolul de la o imitație de prost gust, de la Kitsch.

Comentând afirmațiile lui Elie Faure, cunoscutul teoretician de artă francez, care susținea că „este cazul ca filmul să absoarbă teatrul, așa cum teatrul a absorbit



odinioară muzica, decorul, figurația, mimica”, ca o consecință a „degenerării” teatrului contemporan, Horia Deleanu vine în întâmpinarea acestei ipoteze, refuzând în mod categoric să accepte o resemnare și o nejustificată dizolvare a artei teatrale în corpul noii arte a filmului<sup>23</sup>. Teatrul, explică Horia Deleanu – prin urmare, și teatrul de animație, adăugăm noi aderând întrutotul la poziția criticului român –, nu a „absorbit” alte arte, ci le-a asimilat și le asimilează de fiecare dată numai temporar în spectacol, punându-le în valoare funcția teatrală. Spre deosebire de film, în teatru, actul creației artistice se consumă proaspăt, de fiecare dată nou, în fața spectatorului.

Chiar dacă este mai efemer decât arta cinetică și nu poate fi conservat de-a lungul deceniilor în forma și prospețimea sa inițiale, spectacolul teatral mizează, în primul rând, pe contactul direct cu spectatorul, iar spectacolul de animație, mai mult decât cel al artei dramatice, se bazează și pe o interactivitate cu spectatorul, implicarea directă a micului spectator (și chiar a celui matur, uneori) în timpul desfășurării acțiunii, în momentul în care personajele iau „deciziile” importante în economia spectacolului făcând nu doar o diferență evidentă și ușor de sesizat între spectacol și film, dar înclinând în aceeași măsură balanța către emoția vie a spectacolului de animație, chiar dacă spectacolul de animație scenică nu are avantajul de a fi stocat și, prin urmare, nu este la fel de ușor accesibil precum un film sau o carte. Bazându-se pe aceste atuuri, dar acționând și pârghiile specifice artei scenice de animație într-un mod responsabil, profesionist, creatorul de spectacole de animație are asigurat publicul în permanență, în ciuda expansiunii scăpate de sub control a cineanimației, de talentul și de abilitatea sa depinzând în cea mai mare măsură viitorul scenei de animație și posibilitatea, râvnită de creatorul autentic, de a păstra acel caracter definitoriu ce a asigurat perenitatea creației păpușărești până la apariția filmului de animație: să se identifice cu arta scenică a animației **de păpuși** și să nu se banalizeze într-o artă **cu păpuși**.

---

<sup>23</sup> Ibidem.



## **REZUMATE**

## **I. SPECTACOLUL ÎNTRE PRINCIPII ESTETICE ȘI PUBLIC**

**Semnificația valorii artistice pe piața culturală**

**ALEXANDRU BOUREANU**

Actorul, ca valoare națională artistică este considerat în conștiința publică drept „bun comun patrimonial”. Louis Lavelle (1950) și A. Moles (1974) sunt primii cercetători care aduc contribuții la analiza dihotomică economico-artistică. Contradicția societală contemporană se dezbată în jurul tematicii economice și a celei artistice, între actorul ca resursă creativă și actorul ca resursă umană. Artistul prin definiție este un creator independent, ori sistemul social impune evaluări întotdeauna cantitative și nicidecum calitative. Managementul artei se regăsește neputincios în lupta de ierarhizare și de detectare a unor indicatori obiectivi de măsurare a valorilor artistice. Sursele de creativitate ale actorului sunt încă un mister neelucidat și imposibil de normat în procesele de muncă. Sigurul pas concret îl identificăm doar la finalul unei cariere artistice, când societatea se pune „de acord” cu recunoașterea printr-un statut oficial a artistului: societar al teatrului.

### **Teatralitatea limbajului în poezia lui Marin Sorescu**

**DANIELA CAZACU**

Poezia soresciană și în particular ciclul poetului *La liliaci* reprezintă deopotrivă în spațiul literaturii române unicitate absolută. Poeziile sale constituie astăzi în contemporaneitate surse de inspirație pentru realizatorii de teatru și sunt baza scenariilor de teatru de factură. Limbajul popular și inovativ oferă o notă stranie de autenticitate populară și cultă în artele spectacolului. Situațiile dramatice ale poeziilor sale conduc spre o cale originală de a sugera lucrurile, nu nenumindu-le și parafrazând cuvintele care cheamă prezența lor, așa cum recomanda Mallarmé, ci dimpotrivă, apăsând pe cate un detaliu surprinzător prin concretețea lui insolită. După Eliot, postmodernii silesc versul să-și reia funcția narativă, abandonată ca străină vocației lui esențial lirice. Strădania lui Sorescu este de a radicaliza acest demers, până la limitele sale extreme: își pune personajele să se autopovestească în graiul lor buruienos, dar teatral.

### **David Esrig și teatrul poetic. Elemente ale unei metode**

**DUMITRIANA CONDURACHE**

Am asistat, apoi a participat la ateliere de lucru și de director de profesor universitar a lui David Esrig de la Sfântu Gheorghe, România, și Burghausen, Germania, așa ca am avut ocazia de a întâlni metoda sa. Pentru că este vorba despre o metodă - atât o direcționarea și una pedagogice - se poate vorbi în opera sa.

### **Condiția umană și artele**

**TAMARA CONSTANTINESCU**

Arta este în esență cea mai profundă expresie a creativității umane. Pe cât de dificil de definit, pe atât de dificil de evaluat, având în vedere faptul că fiecare artist își alege singur regulile și parametrii de lucru. Prin modul său de manifestare, arta poate fi considerată și ca o formă de cunoaștere (cunoașterea artistică). Arta este o imagine a lumii, dar o imagine ordonată, prin care e învins și depășit haosul de imagini, judecăți, afecte, tendințe, care alcătuiesc în fiecare moment țesătura conștiinței omenești. Este oglinda sufletului artistului, cristalizându-se în ea procesele sufletești care s-au dezvoltat în artist în timpul creației. Este oglinda creatorului, dar ea se oglindește la rândul ei în sufletul aceluia care o contemplă. De-a lungul timpului, mari gânditori și artiști, ca - Platon, Quintilian, Aristotel, Leonardo da Vinci, Shakespeare, Molière, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, J.P. Sartre, Ortega Y Gasset, Blaga, Noica - și-

au pus amprenta viziunii lor despre artă în operele lor. Pentru a crea, pentru a fi demiurgul culturii, omul trebuie să iasă din „orizontul concret”, paradisiac, al realității cognoscibile și să intre într-un „orizont al necunoscutului”. Orizontul necunoscutului, ca o dimensiune specifică a ambianței umane, devine principalul factor ce-l stimulează pe om la cele mai fertile încercări de a-și releva sieși ceea ce este încă ascuns.

**O tentație a teatrului contemporan: entertainmentul  
- scurtă fenomenologie a aplauzelor**

**CĂLIN CIOBOTARI**

Este noțiunea de succes valabilă în teatru? Aceasta ar fi întrebarea la care încercă să răspundă studiul de față. Iau în calcul, mai întâi, o anumită tendință a teatrului contemporan pentru entertainment, concept pe care îl traduc nu ca divertisment, ci ca distracție. Caut, apoi, originile acestei *distracții* și le identific în câteva stări de fapt precum: apetența scăzută pentru cuvânt, tentația simplificării, inapetența pentru visare, tot mai slaba relație cu transcendența, nefasta înțelegere a teatrului ca de-stresare, întrepătrunderea teatrului cu cinematografia. În partea a doua, încerc o așa-numită „fenomenologie a aplauzelor”, înțelegând prin aplauze comportamentul general al publicului actual de teatru.

**Tentația maziliană**

**EMIL COȘERU**

Dar nu ne interesează cine reușește să monteze piesa în spiritul expozeului nostru, ci dacă o montează așa cum încercăm noi să deșlusim, în subtext, partea politică, voalată a piesei. Propunem o altă lectură a textului, nu spunem că e importantă, dar oricum e originală.

Ne apropiem de sfârșitul parcursului nostru artistic. Nu știu dacă am convins pe cineva. Nu asta mă interesează. Ce propun e o cu totul altă cheie, a unei eventuale montări. Categorie, toate textele lui Mazilu au o tentă politică, dar cel mai pregnant mi se pare *Frumos e în septembrie la Veneția*. Concentrat, laconic, caustic. Aștept, și am răbdare, să întâlnesc un regizor capabil să-mi dea satisfacții din acest punct de vedere. Succes domnilor!

**Despre convenția teatrală și paradoxurile ei**

**OCTAVIAN JIGHIRGIU**

Teatrul, ca artă cu specific aparte, născută la confluența suratelor sale, a reușit să-și păstreze de-a lungul secolelor virtuțile, să-și sporească neconținut mijloacele și să-și fascineze permanent receptorii. Toate astea, în ciuda unei declarări fățișe a păcălelii de dincolo de cortină. Oricât adevăr ni se înfățișează prin jocul actoricesc, oricât de organice și reale sunt expresiile, mișcarea sau exclamațiile eroilor de pe scenă, oricât de bine arată decorul, costumele sau friptura din care aceștia mănâncă, avem parte tot de o farsă ce ni se servește spre stârnirea empatiilor și a emoțiilor noastre.

De ce acceptă spectatorul această păcălire? De ce și-o asumă conștient? Probabil pentru că, asemenea actorilor, omul din sală are nevoie să-și părăsească, măcar și temporar, condiția sa reală pentru a trăi experiențele altora.

## **Caragiale și succesul în teatrul mileniului III**

**KOREK ADRIAN**

Lucrarea de față încearcă să caute răspunsul la întrebarea „Mai oferă scrierile lui Caragiale condițiile unui succes la început de mileniu?”. Vom analiza condițiile succesului pornind de la rădăcinile teatrului și ajungând la începutul mileniului III, timp în care condițiile de lucru s-au schimbat, regizorul a devenit o dată cu secolul XX un actor foarte important în devenirea unui spectacol, iar internetul oferă posibilități nebănuite de diseminare, de informare, de exprimare. Aruncăm, de asemenea, o privire asupra creațiilor teatrale recente (mai reușite sau mai puțin reușite, de calitate artistică sau tributare gustului facil), creații ce au la bază dramaturgia lui Ion Luca Caragiale, părintele teatrului românesc modern. Ce înseamnă succesul sau mai exact ce înseamnă succesul în teatru. De ce depinde el?

## **Dan Puric și succesul în 10 pași sau Decalogul succesului**

**VASILICA ONCIOAIA**

Pornind de la asemănarea destinului artistic al lui Dan Puric cu cel al lui Jacques Copeau, construim zece principii etice de obținere a succesului, fără să ne propunem a stabili prin aceasta vreo rețetă, ci mai degrabă să întărim o similitudine a demersurilor celor doi în arta dramatică, de unde să reiasă universalitatea artei lui Dan Puric. Cei zece pași către succes sunt: 1. Neliniștea și căutarea. 2. Necesitatea de a fi personal. 3. Drumul către succes înseamnă deseori împărtășire de idei cu un grup alături de care mergi. 4. E pur și simplu munca! 5. Chiar atunci când ai totul (deja rezultate) să continui să mergi. 6. În egală măsură, când nu ai nimic, trebuie să continui să mergi. 7. Indiferent de cât ai acumulat, dă mai departe. 8. Să nu se creadă că dăruirea exclude manageriatul! 9. Bucură-te de public! 10. Pasul al 10-lea, în drumul spre succes coincide cu momentul căderii. Scopul evidențierii acestor zece aspecte este de a sublinia faptul că un artist universal, prin ceea ce creează formează conștiințe.

## **Despre public și receptare, astăzi**

**ANCA-MARIA RUSU**

Opera de artă este expusă unei pluralități de interpretări, care pot chiar să se opună unele altora în procesul de constituire a obiectului estetic. Prin însăși esența sa, teatrul este dialog între, prin, cu și despre oameni, este dintotdeauna forma artistică a cărei democratism decurge din specificitatea comunicării în sala de spectacol. Experiența estetică, spre deosebire de cea practică, deține avantajul de a fi singura în măsură să explice anumite comportamente sociale, să comunice valori sociale, să clarifice aspecte ale existenței umane. Teatrul încarcă mințile, încordează conștiințele spectatorilor, al căror rol în re-crearea operei dramatice în timpul reprezentației depășește simplul statut de martor, ei devenind complici. Existența publicului reprezintă, așadar, una din cele două condiții sine qua non pentru ca actul teatral să aibă loc. Ce înseamnă deci, din perspectiva de creator al scenei, a te gândi la spectator? Și care sunt, în fond, parametrii succesului? Reacția favorabilă a sălii și durata aplauzelor? Numărul de spectatori prezenți la fiecare reprezentație? Cifra încasărilor? Sau poate o cronică de spectacol laudativă? Ori turneele și selecționările la diverse festivaluri? O întrebare simplă se naște apoi: ce este publicul? Acest substantiv folosit la singular ascunde o pluralitate periculos eludată, inducându-i-se sensul de masă uniformă, al cărei puls este lesne de luat prin reacțiile lui *in praesentia*, adesea împrumutate din alte tipuri de manifestări publice. Spectatorul pasionat de teatru, informat

asupra mișcării teatrale din timpul său real (dar și dintr-un spațiu-timp artistic mai general), deținător al unei memorii culturale, are capacitatea de a sesiza interteatralitatea, de a compara un spectacol cu altul, jocul unui actor cu interpretarea dată aceluiași rol de un altul și de a aplica astfel receptării sale criteriile interludicității. Memoria culturală a publicului condiționează înțelegerea spectacolului, înțelegere favorizată și de Caietul-program al unui spectacol, reper responsabil în fixarea „memoriei teatrale”, în rânduirea istoriei unui teatru, în confruntarea cu efemeritatea reprezentației scenice și în atingerea unui țel sensibil: arta de a fi spectator. Toate acestea constituie, de fapt, și scopul actului critic. Necesitatea demersului explicativ, a ceea ce se numește „literatura de comentare” reprezintă o verigă esențială în dialogul artistului cu publicul. Formula „spectatorul ideal” ne provoacă o nouă întrebare privind natura minoritară – sau nu – a teatrului. Credem că teatrul trebuie să-și găsească strategia cea mai bună pentru a reuși să se înscrie nu în circuitul practicilor majoritare, ci în cel al valorilor majoritare, servindu-se de operele teatrale ca de o uriașă cutie de rezonanță a timpului său.

### **Post modernismul - reinterpretări clasice prin posibilități moderne în lumea măștilor**

**C. GAVRIL SIRITEANU**

Dialectica esențială a creației este animată de două tendințe permanente, diametral opuse: una spre conformism canonic (tradiție) și cealaltă spre progres și inovație (modernitate). Cadrul acestei dispute rămâne de fapt unul istoric, temporal, determinarea noțiunilor de “nou” și “vechi”, indiferent de împrejurare, fiind una cronologică: momentul “nou” îl înlocuiește pe cel “vechi” în timp, la nesfârșit. Concepte îngemănate și contradictorii ca: *vechi* și *modern*, *clasic* și *romantic*, *tradiție* și *originalitate*, *rutină* și *noutate*, *imitație* și *inovație*, *decadență* și *progres*, au toate o anume sinonimie, alcătuiesc o paradigmă. Grupările antagonice simplifică totul, polarizează și tipizează, ajută la constituirea unor orientări estetice clare.

Tendințele estetice de sintetizare, esențializare și mai ales sincretismul simbolismului în percepție, dublate de întrepătrunderea tot mai frecventă dintre diferite genuri artistice, au devenit mărci de recunoaștere ale modernității.

Teatrul, în general, și teatrul de animație în special, ca forme de artă obținute din interacțiunea mai multor genuri artistice, s-au adaptat destul de repede la condițiile sincretismului, mai ales animația este în consonanță cu acestea prin predispoziția către stilizare și esențializare, de la esențializarea caracterelor de personaje, până la o esențializare a viziunii despre viață, despre lume.

Supraviețuirea măștii, în arta spectacolului rămâne invariabilă în decursul timpului. Orientarea stilistică, ce conturează spiritul unui spectacol, este cea care determină recurgerea la o formă sau alta de mascare și-n perioada modernă, acționând ca o formă de expresie, rămâne necesară teatralizării.

Cea mai frecventă formă întâlnită în teatru rămâne masca obținută prin machiaj, acceptată cu ușurință de actori, întrucât nu ridică multe probleme tehnice deoarece folosește ca suport fizionomia actorului. Tehnica machiajului include principii comune cu cele ale picturii; atât diversificarea cromatică cât și structura pigmentilor folosiți s-a îmbogățit și perfecționat în decursul timpului ca urmare a dezvoltării tehnologiilor de obținere a acestora și a lianților folosiți.

### **Lev Dodin și lunga sa călătorie...(I)**

**BOGDAN ULMU**



„...Există regizori care abuzează de puterea lor, regizori care fac numai teatru de text sau numai vizual, acrobatic sau psihologic. Lev Dodin încorporează totul”. Și fiindcă există mereu, în cazul regiei ruse, obsesia descendenței, aderăm la convingerea aceluiași mare englez, că „s-a format la școala dură a sistemului sovietic, în fața căruia nu a cedat o clipă.

### **Succesul în teatrul contemporan – stimulent sau limită a creației?**

**MIHAELA WERNER**

A reuși să dai reprezentării scenice a unei opere dramatice întreaga putere de sugestie (augmentată prin mijloace specifice artei teatrale), poate fi considerat un succes.

Opera de artă, ca expresie a unui ideal, nu se poate lipsi de imaginația artistului, de creativitatea sa. Arta teatrală contemporană este ferită de pericolul de a fi o banală copie a realității; ea tinde să fie o reprezentare creativ-subiectivă a unei teme majore pe care artistul vrea să o comunice semenilor săi. Ideea, sentimentul, mesajul unei opere dramatice trebuie să-și asigure reușita receptării prin traducerea intenției într-un limbaj scenic încărcat de creativitate, însă limpede, coerent.

Drumul parcurs de la proiecția intuitivă asupra personajului până la desăvârșirea lui scenică reprezintă cea mai importantă etapă de creație, incluzând cercetare, descoperire, experimentarea unor noi formule de expresie. Fiecare gen de interpret teatral are propriul arsenal de mijloace de expresie care îi asigură succesul (onest sau fulminant). Fiecare generație de creatori de spectacole (actori, regizori, scenografi) dorește perfecționarea, înnoirea, desprinderea de tradiționalism, găsirea de noi formule de expresie scenică, exploatarea spațiilor de joc neconvenționale etc. Scopul: succesul profesional.

Educarea publicului, formarea unui gust estetic, în special la tinerii spectatori, constituie un succes major, o investiție în timp responsabilă, pentru păstrarea nealterată a spiritului unui popor dotat, prin excelență, cu creativitate.

## **II. STUDII**

### **Filmul de animație și teatrul de păpuși**

**CIPRIAN HUȚANU**

„Șansa” pe care televiziunea o oferă teatrului de animație – românesc și universal – se reflectă în faptul că televiziunea reprezintă o altă cale prin care arta animației scenice poate ajunge la spectatorul comod sau indiferent, dar, mai mult decât atât, oricât am încerca să negăm această stare de fapt, filmul de animație și animația de televiziune au devenit un etalon pentru teatrul de animație, impactul pe care a dovedit că îl au asupra publicului, rapiditatea cu care s-a dezvoltat și cu care și-a câștigat publicul obligând animația scenică să-și caute noi forme de expresie, în completarea celor existente sau să le „regândească” pe cele clasice astfel încât să reușească să țină pasul cu evoluția televiziunii și a cineanimației, cu pretențiile tot mai schimbătoare ale publicului.

## **ABSTRACTS**

### **I. PERFORMANCE BETWEEN PUBLIC AND AESTHETIC PRINCIPLES**

#### **The significance of artistic value on the cultural market**

## **ALEXANDRU BOUREANU**

The Actor, as a national artistic value, is considered in public awareness as a "patrimony common good". Louis Lavelle (1950) and A. Moles (1974) are the first researchers bringing contributions to the analysis of dichotomous economic and artistic area. The contemporary societal contradiction is debated around the economic and artistic thematic, between the actor as a creative resource and the actor as a human resource. The artist, by definition is an independent creator; therefore the social system always requires quantitative evaluation, and not a qualitative one. The Arts management is helpless in the struggle for hierarchy and detection of some objective indicators to measure artistic values. The actor's sources of creativity are still a mystery, and therefore impossible to standardize in the working processes. The only concrete step is to be found solely at the end of an artistic career, when society "agrees" with the recognition through an official status of the artist: that of a corporate of theater.

### **The theatricality of language in Marin Sorescu's poetry**

**DANIELA CAZACU**

In Marin Sorescu's poetry and particularly *At Liliaci* are absolutely unique in the Romanian literature field. His poems are now in the contemporary sources of inspiration for filmmakers and they are the fundamental basis of the theatre scenarios. Popular and innovative language provides a strange note of popular and cultivated authenticity in performing arts. The dramatic situations of his poems lead to an original way of suggesting things, not by un-naming them but paraphrasing the words that call for their presence, as Mallarmé recommended, but on the contrary, highlighting one surprising detail in his unusual concrete aspect. After Eliot, postmodernists compel the verse to reassume its narrative function, considered to be foreign from its vocation which was essentially lyrical. Sorescu's endeavor is that of radicalizing this approach to its extreme limits: he sets his characters to talk about themselves in their weedy language but theatrical.

### **David Esrig and poetic theater. Elements of a method**

**DUMITRIANA CONDURACHE**

We have assisted, then participated at the director and professor David Esrig's workshops in Sfântu Gheorghe, Romania, and Burghausen, Germany, so we had the opportunity to meet his method. Because it's about a method – both a directing and pedagogical one – we can talk about in his work. We named a few of the terms he uses, with their definitions, which are terms of great importance in theatre practice, even new ones or others already in use, but, the last ones, now really made up concrete and clear during the work process.

David Esrig is in search of a poetic theatre, that is the opposite of an epic one, and such a theatre deals with crucial, existential matters, found in poetic and dramatic texts written by authors deeply implied, in their life and work, in the creative process, like Gellu Naum, Paul Celan. The same, actors are invited and directed to „plunge” in the deepest levels of the texts in work, (starting with a structural analysis), and therefore find bodily and vocal means, advanced ones, that would shortcut the essence of the text and bring it on the scene with concentrated, symbolic gesture.

### **Human condition and arts**

## **TAMARA CONSTANTINESCU**

Art is essentially the most profound expression of human creativity. Art is difficult to define, is difficult to assess, because each artist chooses rules and working parameters. Art may be regarded as a form of knowledge (knowledge of art). Art is a picture of the world, an orderly image, which is defeated and overcome the chaos of images, judgments, emotional, trend, making up each time the fabric of human consciousness. Is the mirror of the artist soul, into her spiritual processes that were developed during the creative artist. The mirror of the creator, reflects itself in the soul of who contemplates one. Over time, great thinkers and artists, as - Plato, Quintilian, Aristotle, Leonardo da Vinci, Shakespeare, Molière, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, JP Sartre, Ortega y Gasset, Blaga, Noica – put their vision of art, in their works. For create man must leave the actual horizon, paradisiacal, the knowable reality, and must enter into a „horizon of the unknown” . Unknown horizon, as a specific dimension of human ambience, is the main factor stimulates the most fertile man attempts to reveal himself what is still hidden.

### **An attempt by contemporary theater: entertainment**

**CĂLIN CIOBOTARI**

Is the notion of *success* valid in theatre? This is the question I try to answer in this essay. I refer, first, at a trend of actual theatre, a temptation for entertainment, a concept assumed, in my understanding, as „superficial enjoy”. Then, I'm looking after the origins of these new meanings of contemporary theatre: the poor interest for word, the temptation of simplify, losing appetite for dreaming, a thicker relationship with transcendence, a wrong understanding of theatre as un-stressing/ relaxing technique, strange and strong intersection between theatre and cinema. In the second part, I'm trying to draw some lines in the directions of a so-called “phenomenology of applauses”; not only the usual clap of hands, but the general behaviour of now-a-days theatre's public.

### **Mazilian temptation**

**EMIL COȘERU**

We do not care who manages to fit the piece to our expose spirit, but if we try to produce it as distinctly as subtext, the political glow of the piece. We propose a different reading of the text, do not say is important, but the original anyway.

Approaching the end of our artistic journey. I do not know if I convinced anyone. Not that I care. Proposing it is a different key from any fitting. Certainly, all texts Mazilu have a political tinge, but the most poignant I think it's nice spetembrie Venice. Concentrate, laconic, mordant. Look, and have patience, to meet a director able to give me satisfaction in this regard. Good luck gentlemen!

### **About theatrical convention and its paradox**

**OCTAVIAN JIGHIRGIU**

Theater, as an specific art, born at the junction of other arts, managed to keep the centuries virtues, to increase steadily and means to permanently fascinate receptors. All this, despite a

declaration of outright lies beyond the curtain. Whatever the truth reveals itself in action himself, no matter how organic and real are expressions, movement, or exclamations of the heroes of the stage, however well show scenery, costumes or roast in which they eat, we party all of a farce that we are used to arousing empathy and emotions.

Why accept the spectator that I kidding? Why did take a conscious? Probably because, like actors, the spectators needs to leave, even temporarily, the condition was true for the live experience of others.

### **Caragiale and succes in the 3rd millenium theatre**

**KOREK ADRIAN**

This writing tries to find an answer to the question „Are the works of Caragiale still offering the conditions for a succes in the beginning of the new millenium?”. We'll analyze the conditions of succes starting from the roots of theatre and arriving at the beginnins of the 3rd millenium, period in which the working conditions in theatre have changed, the stage director had achieved, starting from the dawn of the XXth century, a major role in the creation of a theatre play and when the internet offers unreached possibilities of dissemination, of information, of expressing oppinions. We also take a look at the recent theatrical creations (more or less successful, of greater artistic quality or tributary to a doubtfull taste), creations that have their origins in the dramatic works of the one called „the father of the modern romanian theatre”.

### **DAN Puric and succes in ten steps**

**VASILICA ONCIOAIA**

Starting from the similarity of Dan Puric artistic destiny with that of Jacques Copeau, we build ten ethical and aesthetic principles for obtaining success, without intending to establish with this any recipe, but to strengthen the similarity of the two approaches in dramatic art, where showing the universality of Dan Puric's art. The ten steps to success are: 1. Restlessness and search. 2. The need to be personal. 3. The road to success often also means sharing ideas with a group together to go. 4. It's just work! 5. Even when you have everything (already results) to keep going. 6. Also, when you have nothing, you must keep going. 7. No matter how much you acquired, share it. 8 Do not think that sharing exclude being a good manager. 9. Enjoy the public! 10. The 10th step, in the road to success coincides with the time of fall/loss.

Highlight these ten items is to emphasize that an universal artist, in what creates forms consciousness.

### **About public and reception in our days**

**ANCA MARIA RUSU**

The work of art is subject to many interpretations which at a certain moment can oppose one another in the process of making up the aesthetic object. Through its very essence, theatre is a dialogue among, through, with and about humans, it has always been the artistic form whose democracy comes from the specific communicational type of the performance hall. The aesthetic experience, unlike the practical one, has the advantage of being the only one capable to explain certain social conduct, to communicate social values, to clarify aspects of human existence. Theatre fills the

minds, strains the conscience of the public, whose part in the recreation of the dramatic work during the performance goes beyond that of mere witness-condition. Thus theatre and public become accomplices. Therefore, the existence of the public represents one of the two *sine qua non* conditions for the theatrical act to take place. What does it mean, for a stage creator, to consider the audience? And which are, after all, the parameters of success? The favorable reaction of the public and the duration of the applause? The number of theatre goers attending each performance? The amount of cashing? Or, perhaps a laudative notice on the performance? Or, maybe, the tours and selection at certain festivals? Then a simple question occurs: what is public? This *singularia tantum* noun hides a dangerously ignored plurality which sometimes bears the meaning of a uniform mass, whose pulse can be easily taken by means of its own reaction, *in praesentia*, and which are often borrowed from another types of public manifestations. The viewer who is fond of theatre, who is informed about the theatrical movement of his real time (together with a more general artistic space-time), the holder of cultural memory, has the capacity to grasp intertheatricality, to compare one performance with another, the part played by an actor to the same part performed by another actor, and by means of all these to apply the criteria of interludicity to its own interception. The cultural memory of the public is the condition for understanding the performance. This very understanding is also supported by the Copybook-program of every performance, a guide mark which is responsible for fixing the "theatrical memory", within the history of a theatre, within the confrontation with the short life of the performance and the reaching of a sensitive target: the art of being a viewer. All these represent, in fact, the very purpose of the critical act. The necessity of the explanatory approach of what we call "commenting literature" represents an essential link in the dialogue of the artist with the public. The "ideal theatre goer" formula brings us to another question regarding the minority-or not- feature of theatre. We believe that theatre has to find its best strategy to belong to the circuit of majority values, and not to that of majority practice, making use of theatrical works as a huge resonance box of its time.

### **Post Modernism - Classical reinterpretations through modern ways in the world of the masks**

**C.G.SIRITEANU**

The essential dialectic of creation is driven by two diametrically opposed permanent trends: one to a canonical conformism(tradition) and the other to progress and innovation (modern).The frame of this dispute remains a historical,a temporal one,the determination of the concepts of "new" and "old", regardless of the circumstance, being a chronological one: the "new" replaces the "old" in time forever.

Twin and conflicting concepts such as : ancient and modern, classical and romantic, tradition and originality, routine and novelty, imitation and innovation, decadence and progress,they all have a certain synonymy, they constitute a paradigm. Antagonistic groups simplify everything, they polarize and typify, they help in making clear aesthetic guidelines.

The synthesizing and essentialising aesthetic trends, and especially the syncretism of symbolism in perception, coupled with increasingly frequent intertwining of different artistic genres, have become the modernity recognition brands.

The theater in general, and especially animation theater as art forms resulted as a consequence of the interaction of several artistic genres, have adapted quite quickly to the conditions of the syncretism, especially the animation is in consonance with these conditions by the mean of the

tendency to synthesize and essentialise, starting from the essentialising of the characters up till an essentializing of the vision about life and world.

The survival of the mask in the performing art remains invariable over time. The stylistic trend that delineates the spirit of a show is the one which determines the use of a one or another form of masking in the modern times, acting as an expression form, and remains necessary to theatricalisation.

The most common form encountered in the theater remains the mask obtained by face-painting, easily accepted by the actors, as it doesn't generate too many technical problems because of the fact that it uses as a support the actor's physiognomy. The makeup technique includes the common principles of painting; both the chromatic diversification and the structure of the pigments used were enriched over time, as a consequence of the development of the technologies for obtaining them, as well as of the binders used in the process.

### **Lev Dodin and his long journey**

**BOGDAN ULMU**

There are directors who abuse their power, theater directors who are only text or only visual or psychological trick. Lev Dodin incorporates everything. And because there is always, if overhead Russian obsession progeny, adhere to the same higher English conviction that "formed the hard school of the Soviet system, to which they did not give a moment.

### **Success in contemporary theatre- incentive or limitation of creativity**

**MIHAELA WERNER**

Managing to vest the staging of a dramatic work with its entire power of suggestion (emphasized through means specific to theatrical art) may be regarded as a success.

The work of art, as an expression of an ideal, cannot lack the imagination of the artist, nor his creativity. Contemporary theatrical art avoids just a commonplace duplication of reality; it rather tends to be a creative and subjective staging of a major theme that the artist wishes to share with the audience. A valuable show is the sum of creativity, sensibility and wit appended by its makers. The idea, the emotion, the message of a dramatic work must ensure the success of its reception through the transposition of the author's intention in a stage formula that is full of creativity, yet clear and coherent.

The most important step in creation is the transposition of intuitive projection on the character meant to achieve scenic excellence, including research, discovery, undertaking various forms of expression.

Every kind of theatrical performer has a unique arsenal of means of expression which ensures an honest or resounding success. Every generation of show creators (actors, directors, stage designers) strive for perfection, renewal, overcoming traditionalism, finding new forms of theatrical expression, exploiting unconventional stage venues etc. The goal: professional success.

Educating the audience, building an aesthetical taste, especially in young spectators, constitutes a major success, a long-term investment meant to maintain the untainted spirit of a people endowed, most of all, with creativity.

## **II. STUDIES**

### **The movie animation and puppets theatre**

**CIPRIAN HUȚANU**

The "Chance" that television is offering to animation theater - romanian and universal - is reflected in the fact that television represents another way in which stage animation art may reach the comfortable and careless audience, but more than that, no matter how we try to deny this twill, the animated film and television animation became a standard for animation theater, the proven impact they have on the audience, the rate of development and how they won the audience forcing the stage animation to look for new forms of expression, in addition to existing ones or to "rethink" the classic ones in order to successfully keep up with television and film animation evolution, with audiences ever-changing demands.

## **CUPRINS**

### **I. SPECTACOLUL ÎNTRE PRINCIPII ESTETICE ȘI PUBLIC**



**Alexandru BOUREANU** - Semnificația valorii artistice pe piața culturală

**Daniela CAZACU** - Teatralitatea limbajului în poezia lui Marin Sorescu

**Dumitriana CONDURACHE** - David Esrig și teatrul poetic. Elemente ale unei metode

**Tamara CONSTANTINESCU** – Condiția umană și artele

**Călin CIOBOTARI** - O tentație a teatrului contemporan: entertainmentul

**Emil COȘERU** - Tentații maziliene

**Octavian JIGHIRGIU** - Despre convenția teatrală și paradoxul ei

**Adrian KOREK** - Caragiale și succesul în teatrul mileniului III

**Vasilica ONCIOAIA** - Dan Puric și succesul în 10 pași

**Anca Maria RUSU** - Despre public și receptare, astăzi

**Gavril SIRITEANU** - Postmodernismul - reinterpretări clasice prin  
posibilități moderne în lumea măștilor

**Bogdan ULMU** - Lev Dodin și lunga sa călătorie

**Mihaela WERNER** - Succesul în teatral contemporan - stimulent sau  
limitare a creativității și valorii în teatru?

## **II. STUDII**

**Ciprian HUȚANU** – Filmul de animație și teatrul de păpuși

## **III. REZUMATE**



